SINTEZE ŞI COMENTARII

PENTRU

BACALAUREAT

Supliment al revistei

LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

SOCIETATEA DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN ROMÂNIA
BUCUREŞTI, 1992

CUVÎNT INTRODUCTIV

Obiect „de cea dintîi însemnătate" în instruirea și educarea tinerei generații, cum l-a caracterizat acum un secol și ceva Titu Maiorescu, limba și literatura română se află, ca și alte obiecte, în procesul dificil al renovării și reașezării învățămîntului românesc pe baze umaniste și democratice, învățămînt dislocat în 1948 din albia lui tradițională de către dictatura comunistă. Pînă la elaborarea unor noi programe și manuale școlare, care să înlăture excesul de informație istorico-literară și să pună un accent mai pronunțat pe scopul formativ al predării, măsura întreprinsă de Ministerul Învățămîntului și Științei ca, începînd cu anul 1991, *examenul de bacalaureat* să constea din *două probe* (una *scrisă* și alta *orală*) este binevenită, marcînd revenirea la tradiția bacalaureatului din perioada interbelică și alinierea lui la experiențele bacalaureatului din țările avansate ale lumii moderne. Se știe că bacalaureatul era, în perioada interbelică, un adevărat test de maturitate, prag greu de trecut de cei ce nu făceau dovada unei pregătiri temeinice, atît într-o lucrare scrisă de sinteză, cît și la un examen oral. Revenirea la tradiția examenului de bacalaureat cu două probe (scris și oral) este așadar o măsură care va duce la creșterea interesului elevilor și responsabilității față de studiul limbii și literaturii române, evident în cazul în care exigența profesorilor se va menține ridicată, la înțelegerea faptului că limba și literatura patriei nu reprezintă un obiect oarecare, ci instrumentul cel mai important al formării personalității viitorului intelectual.

În suplimentul consacrat concursului de admitere în liceu, editat la începutul acestui an, am inclus, pe lîngă articole de gramatică și vocabular, noțiuni de stil și compoziție, despre genuri și specii literare, curente literare, și programa pentru examenul de bacalaureat din sesiunea (sesiunile) anului 1991. N-am publicat comentariile cerute la admiterea în liceu în 1991 cu bună știință, și nu ne-am înșelat, întrucît programa concursului de admitere pentru anul 1992, ca și programa de bacalaureat la limba și literatura română, au fost modificate în sensul că pentru concurs sînt obligatorii lecturi din clasele a V-a — a VIII-a — precizăm că suplimentul nostru nu și-a pierdut valabilitatea și actualitatea —, iar pentru liceu se solicită candidaților materia predată în clasele a XI-a și a XII-a.

Ulterior trimiterii manuscrisului în tipografie, care conținea teme de sinteză din materia claselor IX, X, XI, și XII, programa de bacalaureat, publicată în *Tribuna învățămîntului*, nr. 50—51 din 23 decembrie 1991, a fost completată cu asemenea teme de sinteză și cu *Amintiri din copilărie*. Din supliment am eliminat comentariile care se studiază în clasa a XII-a, dar care nu mai sînt cerute de actuala programă de bacalaureat.

Suplimentul de față este destinat, în exclusivitate, pregătirii temeinice a examenului de bacalaureat din sesiunea anului 1992. Ținînd seama de preve-

derile programei actuale pentru clasele a XI-a și a XII-a, al cărei accent cade pe comentarii, am considerat necesar să reeditățm din suplimentul difuzat în 1987 cîteva sinteze (articole introductive) menite să le ofere candidaților o privire de ansamblu asupra dezvoltării limbii și literaturii române de la origini pînă în prezent. Unele subiecte de sinteză sau comentarii ale operelor cerute de programă reprezintă republicări din *Sinteze de literatură română* din 1987, din revista *Limba și literatura română* sau din culegerea *Limbă și literatură* (la aceste texte reeditate se fac trimiteri de rigoare), restul sînt sinteze sau comentarii editate pentru prima dată.

În speranța că suplimentul va fi util elevilor și profesorilor, ne facem datoria de a le recomanda următoarele: *1.* înainte de a citi comentariile, elevii să recitească cu atenție textele de bază (poezii, fragmente de proză, piese de teatru din manuale) prevăzute de programă; *2.* să consulte apoi comentariile din manualele pentru clasa a XI-a și a XII-a; *3.* să citească sintezele și comentariile din supliment pentru fiecare epocă literară și *4.* să redacteze texte scurte sub formă de fișe în baza cărora să poată recapitula materia (am oferit și cîteva tabele în acest scop). Sintezele și comentariile din acest supliment au caracter orientativ; ele nu sînt și nu trebuie considerate modele unice, ci numai modalități de a interpreta un text. Candidații care se vor prezenta la examenul de bacalaureat din anul 1992 vor face dovada că știu să selecteze cunoștințele și să se exprime în scris și oral într-o limbă română corectă. Profesorilor examinatori, le recomandăm să aprecieze nu atît volumul de cunoștințe, cît, mai ales, felul original în care candidații își expun în scris sau oral cunoștințele. Le dorim succes profesorilor și elevilor care înțeleg să-și facă datoria față de patrimoniul spiritual al poporului român — limba și literatura română.

I. HANGIU

Originea limbii române. Dialecte, graiuri

I. HANGIU
București

Spațiul etnic și timpul istoric. Limba română s-a format pe un teritoriu întins, atît la nord de Dunăre, cît și la sud, în spațiul carpato-danubiano-pontic, cucerit și colonizat de romani în decursul mai multor secole. După cum se știe, Grecia și Macedonia au fost transformate în provincii romane în anul

146 în. Cr., Illyria în anul 34 în. Cr., Moesia în anul 29 în. Cr., Panonia în anul 10 d. Cr., Tracia în anul 46 și, ultima, Dacia în anul 106 (vezi harta cuceririlor romane). Pe acest vast teritoriu aparținînd Imperiului roman s-a folosit în armată și în administrația de stat limba latină ca limbă oficială, în varianta populară, deosebită de cea clasică, pe care o cunoaștem din lucrările scriitorilor latini. Limba latină s-a impus datorită necesităților de comandă unică în armată și în relațiile supușilor cu administrația română. Factorii mai însemnați care au contribuit la romanizarea acestor teritorii au fost: 1. *armata*, în care erau înrolați autohtonii și obligați să învețe limba latină; 2. *administrația*, cu care supușii veneau inevitabil în contact; 3. *comerțul*, care îi îndemna pe negustorii romani să cumpere și să vîndă mărfuri în întregul imperiu și 4. *creștinismul* care, predicat băștinașilor în limba latină, s-a răspîndit mai întîi în straturile de jos ale noilor etnii în formare. Procesul romanizării, început în centre orășenești, în cazul nostru, în cetățile dacice din munții Orăștiei și în alte cetăți răspîndite pe întregul teritoriu al Daciei cucerite de împăratul Traian și transformate în provincie romană, s-a extins în satele așezate de obicei pe cursurile apelor care veneau din Carpați și se vărsau în Dunăre sau în mare. În cetăți sau la sate se așezau cu gospodărie soldații care-și satisfăcuseră stagiul militar, ca și sclavii eliberați de pe moșiile nobililor. Din contopirea elementului roman cu cel autohton din Dacia s-a născut poporul român ce avea să poarte numele Romei, capitala imperială. În secolele al II-lea și al III-lea ale erei creștine, Dacia devine una dintre cele mai înfloritoare provincii ale imperiului, numită, pentru bogățiile solului și subsolului, hărnicia locuitorilor și iscusința administrației romane, și *Dacia felix* (Dacia cea fericită). Dar autoritatea imperiului, ca a oricărui imperiu pămîntesc, avea să scadă și în cele din urmă Imperiul roman s-a destrămat: cel de apus cade în anul 476, Imperiul bizantin de răsărit rezistă pînă în anul 1453, cînd Constantinopolul este cucerit de turci. Din cauze interne (numeroase revolte ale sclavilor, decăderea moravurilor aristocrației, apariția noii religii creștine, care predica egalitatea între oameni) și cauze externe (invazii ale popoarelor numite de greci și romani barbare, triburi germanice din nordul Europei și slave din părțile de răsărit ale Asiei), semne ale destrămării imperiului încep să se manifeste încă de la sfîrșitul secolului al III-lea. Astfel, împăratul Aurelian este nevoit să-și retragă din Dacia armata și administrația cu scopul de a avea Dunărea drept granița de nord a imperiului, graniță naturală mai ușor de apărat. Retragerea armatei și a administrației nu a însemnat părăsirea Daciei de către imensa masă de oameni (păstori, agricultori, meseriași), care au rămas pe pămînturile lor moștenite din moși-strămoși și care, în caz de primejdie — invazia vizigoților și a slavilor — s-au retras în munți, dar au revenit în timp de pace și liniște, limba română vorbită în Muntenia, Moldova și Transilvania fiind argumentul cel mai puternic în demonstrarea continuității și unității poporului român pe vechiul teritoriu al Daciei traiane. Ideea părăsirii totale a băștinașilor Daciei (ideea spațiului gol) la venirea ungurilor și secuilor în Transilvania, este lipsită de orice bază științifică. În provinciile istorice ale României de la 1 decembrie 1918 s-a născut și s-a dezvoltat limba română, limbă vorbită în România, în Republica Moldova, în Bucovina de nord și în alte regiuni cu populație românească.

După cum se știe sau se știe mai puțin și mai inexact, ocolindu-se adevărul istoric, în 1940, ca urmare a pactului Molotov-Ribbentrop dintre Hitler

Scanned with OKEN Scanner

și Stalin, o mare parte din teritoriul României (Basarabia și Bucovina de nord) a fost trecută cu forța în componența U.R.S.S. S-a creat Republica Sovietică Socialistă Moldova și s-a acreditat ideea falsă a unei limbi moldovenești, deosebită de limba română, o așa-zisă limbă moldovenească, supusă unei puternice influențe rusești. Forțele democratice din Republica Moldova au obținut, în 1989, revenirea la scrierea cu alfabet latin, în locul celui rusesc, și folosirea limbii române ca limbă a Republicii. Sîntem convinși că în Constituția Republicii Moldova va figura limba română drept limbă oficială și nu limba moldovenească, mai ales în condițiile proclamării independenței și suveranității Republicii Moldova, declarată la 27 august 1991 și recunoscută imediat de către guvernul României și alte guverne.

Pentru respectarea adevărului istoric, prezentăm următorul tabel:

Tabel recapitulativ

Elemente constitutive ale limbii române
- *structura gramaticală* (morfologie, sintaxă) *latină;*
- *legi fonetice* încheiate înainte de contactul mai activ cu slavii (sec. VI — VII);
- *vocabular* (peste 60% cuvinte de origine latină). B.P. Hasdeu a demonstrat puterea de circulație a cuvintelor de origine latină (substantive, adjective, verbe etc.);
- *influențele externe* n-au schimbat caracterul latin al limbii române.

Dialecte (subdiviziuni ale limbii standard)
- *dacoromân* — vorbit în România, în Republica Moldova, în Bucovina de nord și în alte regiuni cu populație românească;
- *aromân* — vorbit în regiunea munților Gramoste, în munții Pindului și în Tesalia; în trecut, 400 — 500 de mii de aromâni, în prezent aproximativ 600.000;
- *istroromân*, dialect vorbit la poalele munților dominați de Monte Maggiore; în trecut circa 8 000 de istroromâni, în prezent circa 2.500;
- *meglenoromân*, vorbit în cîmpia Meglenului și în ținutul Caragiovei; în trecut 15000 de suflete, în prezent între 5.000 și 8.000.

Graiuri (subdiviziuni ale dialectului dacoromân) — *muntean* (se află la baza limbii standard), *moldovean* (vorbit pe ambele maluri ale Prutului), *bănățean*, *crișean*, *maramureșean*.

Scanned with OKEN Scanner

Literatură orală, literatură scrisă

I. HANGIU
București

Înainte de apariția scrisului în limba română și, evident, a literaturii scrise, pe vechiul teritoriu al Daciei romane, în spațiul carpato-danubiano-pontic, s-a format o literatură orală, cuprinzînd tradiții, obiceiuri și practici ale poporului român, moștenite de la strămoșii daci și romani. Începuturile acestei literaturi, care a circulat din generație în generație, de o parte și alta a Carpaților, într-o limbă ce, păstrîndu-și caracterul romanic, s-a dezvoltat în strînsă legătură cu străvechi ocupații ale poporului român (păstorit, vînătoare, agricultură), nu pot fi stabilite cu precizie. Majoritatea cercetătorilor admit însă ideea anteriorității literaturii orale față de cea scrisă, bazîndu-se pe argumente de logică elementară. Unele ceremonialuri, ritualuri, cîntece și descîntece, vrăji și imprecații au un fond păgîn, ancestral, peste care s-au suprapus tradiții și obiceiuri din perioada creștinării primilor locuitori ai acestui pămînt, cum ar fi colindele și urările de sărbătorile de Crăciun și Anul Nou (*Florile dalbe*, *Plugușorul* și altele). Legendele, și în special cele istorice (despre Ștefan cel Mare, de exemplu, culese de Ion Neculce în *O samă de cuvinte*), pot fi datate cu oarecare aproximație, ca și balada *Mănăstirea Argeșului*, cu mențiunea că motivul jertfei în realizarea construcției mănăstirii Curtea de Argeș, se întîlnește și la popoarele vecine (bulgari, sîrbi, maghiari).

Literatura orală a continuat să se dezvolte și după apariția literaturii scrise, îmbogățindu-se cu teme și motive de circulație în literatura universală prin mijlocirea cărților populare (*Esopia*, *Alexandria*) și a altor genuri de literatură scrisă, cu care românii au venit în contact în secolele al XIV-lea — XVIII-lea.

Interesul pentru culegerea și publicarea literaturii orale s-a manifestat în epoca revoluțiilor burghezo-democrate și a romantismului la aproape toate popoarele europene, începînd cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și continuînd cu prima jumătate a celui următor, considerat de Titu Maiorescu drept „secol al naționalităților". La germani, Herder a atras atenția asupra valorii literaturii orale în *Glasuri ale popoarelor în cîntece*, iar frații Grimm au cules și publicat mai multe volume de basme și povești, care circulaseră în vechea literatură orală germană.

Aproape toți scriitorii români din perioada pregătirii revoluției de la 1848 și a unirii țărilor române din 1859 prețuiesc literatura orală și o folosesc ca model de limbă în creațiile lor, în versuri sau în proză. În poeziile Văcărești-lor, ale lui C. Conachi și Gh. Asachi pot fi observate influențe ale literaturii orale și în special la Anton Pann, care publică în 1831 *Fabule și istorioare* și mai tîrziu *Povestea vorbei* (1847). Primele apeluri pentru culegerea doinelor, cîntecelor și baladelor și pentru inspirația din realitățile naționale sînt lansate în Transilvania de către Gh. Barit prin *Foaie pentru minte, inimă și literatură* (1838), în Moldova de către Mihail Kogălniceanu, în *Introducție* la *Dacia literară* (1840), care îi îndemna pe scriitori să se inspire din „obiceiurile noastre" ce „sînt destul de pitorești și poetice", în Țara Românească de către Nicolae Bălcescu.

În *Cuvînt preliminar despre izvoarele istorice ale românilor*, apărut în *Magazin istoric pentru Dacia* (1845) revoluționarul democrat N. Bălcescu afirma că „oamenii mai întîi cîntă și pe urmă scriu" și că „cei dintîi istorici au

fost poeții", literatura orală constituind unul dintre izvoarele principale ale istoriei românilor:

„Poeziile populare sînt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră și în viața privată, ne zugrăvesc obiceiurile și ne arată ideile și simțămintele veacului. Învățații Grimm și Michelet s-au folosit mult de acest izvor istoric în scrierile lor asupra dreptului german și francez. Tradițiile sau poveștile populare sînt un izvor care slujește la această țintă, ca și poeziile".

Doi dintre scriitorii moldoveni pașoptiști acordă literaturii orale o importanță deosebită în dezvoltarea limbii și literaturii române, Alecu Russo și Vasile Alecsandri. Primul întreprinde o călătorie în munții Vrancei, unde descoperă, la Soveja, balada *Miorița* și alte creații care circulaseră oral, oferindu-le prietenului său, Vasile Alecsandri, care rămîne îndrăgostit de lumea creațiilor orale. Cîțiva ani mai tîrziu, poetul trimite spre publicare balada *Mioara (Miorița)* ziarului *Bucovina* (1850) din Cernăuți, împreună cu *Toma Alimoș* și *Mihu Copilu*, însoțite de o scrisoare în care afirmă:

„Într-o epocă ca aceasta, unde țările noastre au a se lupta cu dușmanii puternici care ccarcă a întuneca nu numai drepturile politice, dar și naționalitatea românilor, poezia populară ne va fi de mare ajutor", căci, adaugă Alecsandri, „românii vor rămînea și vor dovedi că sînt români prin limba lor, prin tradițiile lor, prin obiceiurile lor, prin chipul lor, prin cîntecele lor și chiar prin giocurile lor".

În 1852 apare la Iași prima ediție a culegerii de *Poezii populare. Balade adunate și îndreptate* de Vasile Alecsandri și în 1866, la București, ediția a II-a, elogiată de Titu Maiorescu într-o recenzie din *Convorbiri literare*. Poezia populară devine, după cum scria Alecu Russo *„paladium al limbii și al obiceiurilor strămoșești"*. Exemplul lui Alecsandri este urmat în Transilvania de către Iosif Vulcan, Athanasie Marienescu, Miron Pompiliu și alți culegători de creații în versuri și proză, în Bucovina de către Simion Florea Marian, culegător al comorilor literaturii orale bucovinene. La București tipograful Petre Ispirescu culege și publică povești și basme, iar Al. Odobescu, B.P. Hasdeu și Gh. Dem. Teodorescu întreprind primele studii despre literatura orală (Hasdeu folosește termenul de *„literatură poporană"*, pentru a-i sublinia caracterul de creație artistică a poporului). O culegere de *Poezii populare ale românilor*, alcătuită pe baze științifice, publică, în 1885, Gh. Dem. Teodorescu. La sfîrșitul secolului trecut apar reviste speciale consacrate în exclusivitate culegerilor de literatură populară, între care *Șezătoarea* din Fălticeni, condusă de Artur Gorovei, ocupă un loc important.

Termenul de „folclor" împrumutat din limba engleză (folk = popor și lore = înțelepciune) este de dată relativ recentă, desemnînd atît totalitatea creațiilor artistice, literare, muzicale, plastice etc., a obiceiurilor și a tradițiilor populare ale unei țări sau ale unei regiuni, cît și știința care se ocupă cu cercetarea creațiilor artistice, obiceiurilor și tradițiilor populare.

Unele lucrări de istorie literară mai vechi, ca, de exemplu, cea semnată de Nicolae Iorga, încep cu un capitol de literatură orală sau populară. Așa procedează tratatul Academici Române și alte lucrări recente. În *Introducerea la Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830*, Al. Piru este de părere că existența unei literaturi orale în directă legătură cu viața și ocupațiile străvechi ale poporului român (păstoritul, agricultura, vînătoarea) trebuie presupusă chiar înainte de întemeierea statelor feudale — Țara Românească, Moldova și Transilvania, în plugușor invocîndu-se atît „bădica Troian" (Traian),

cît și „jupînească Dochia" (Dăcia). Trei sînt, după Al. Piru, temele (motivele) reprezentate în lirica și epica românească din fondul folclorului național: *comuniunea dintre om și natură*, caracteristică existenței noastre milenare (balada *Miorița*, descoperită în aproape 900 de variante pe întregul teritoriu al țării); *tema Zburătorului*, menționată de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae* (1716) și prelucrată artistic de Ion Heliade Rădulescu în balada cu titlul *Zburătorul* și *tema meșterului Manole* sau a jertfei necesare unei construcții măreție.

Din această scurtă sinteză se pot trage cîteva concluzii: literatura orală este anterioară celei scrise, dar continuă să se dezvolte și să se îmbogățească pînă în zilele noastre, influențîndu-se reciproc; ea constituie una dintre dovezile continuității și unității poporului român în spațiul carpato-danubiano-pontic; limba creațiilor orale a contribuit la fixarea normelor limbii literare unice a întregului popor român; literatura cultă românească are o largă bază populară, unele genuri și specii populare avînd corespondențe în cele culte, după cum se poate constata din următorul tabel:

GENUL LIRIC

I. Creații populare	*Doina* (de dor, de jale, de voinicie, de cătănie, de înstrăinare, de dragoste) *Strigătura* *Cîntecul* (haiducesc, de leagăn, de lume) *Bocetul* *Proverbul, zicătoarea* *Ritualul de muncă, obiceiuri, colinde*	II. Creații culte	*Pastelul, Idila, Meditația, Elegia, Romanța* (cîntecul), *Oda, Imnul, Satira, Pamfletul, Epigrama*

GENUL EPIC

I. Creații populare	*Balada* (cîntecul bătrînesc): *istorică, păstorească, haiducească, familială* *Legenda (basmul)*	II. Creații culte	*Balada, fabula, poemul, epopeea, basmul cult; schița; nuvela; romanul* (istoric, social, psihologic, politic, de aventuri, științifico-fantastic); *reportajul*

GENUL DRAMATIC

I. Creații populare	*Vicleimul, irozii, jocul de măști și de păpuși*	II. Creații culte	*Tragedia; Comedia; Drama; Melodrama; Farsa; vodevilul*

ALTE GENURI ȘI SPECII

Specii oratorice: *Alocuțiunea; Disertația; Discursul* (politic, juridic, academic, solemn, ocazional).	Specii epistolare: *Epistola; Amintirea; Memorial de călătorie; Jurnalul.*

Poeziile cu formă fixă: *sonetul, rondelul, madrigalul, pantumul, glosa, gazelul* nu au corespondențe în creațiile populare.

(*Sinteze de literatură română pentru bacalaureat*, S.Ș.F., 1987, p. 15—18; în continuare abreviat: *S. L. R. B.*, 1987).

Începuturile literaturii scrise

I. HANGIU
București

Procesul de organizare a primelor voievodate (cnezate) pe teritoriul vechii Dacii traiane, în spațiul carpato-danubiano-pontic (în Transilvania, Menumorut și Gelu, în Valahia, Negru Vodă, coborît din Făgăraș, în Moldova, Dragoș Vodă, descălecat din Maramureș, după cum spun legendele literaturii orale), culminează în secolul al XIV-lea cu întemeierea celor două state feudale (Țara Românească, în 1330, și Moldova, în 1359) prin unirea mai multor cnezate sub conducerea unui singur domnitor. Transilvania continua să rămînă un principat autonom, independent, în cadrul regatului ungar. Actele cancelariilor domnești sînt redactate în limba slavonă, considerată, după traducerea cărților religioase de către Metodiu și Chiril din greacă în slavonă, o limbă sfîntă, alături de limbile greacă și latină. În aceste acte, ca și în altele mai vechi, scrise în greacă și latină, apar intercalate în text cuvinte românești, denumind nume proprii de persoane și locuri. La argumentele lingvistice referitoare la latinitatea limbii române, continuitatea și unitatea poporului român pe aceste meleaguri se adaugă argumentele arheologice ale lui Vasile Pârvan și ale altor istorici români și străini (circa 2 600 de piese descoperite pe teritoriul țării).

La sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui următor, limba română se folosește atît în traduceri de cărți religioase, cît și în scrisori, acte, în documente juridice.

Texte laice

Scrisul în limba română este mai vechi decît primul document care s-a păstrat: *Scrisoarea lui Neacșu din Cîmpulung Muscel către Hans Benkner, județe Brașovului* (1521). În scrisoare, boierul muntean îl înștiințează pe prietenul său despre o eventuală invazie a turcilor. Formulele de adresare și încheiere sînt redactate în limba slavonă. Textul scrisorii a fost publicat în 1900 de I. Bianu și colaboratorii săi.

Cel mai vechi izvor istoric despre originea latină a limbii române și unitatea poporului român îl reprezintă lucrarea lui Nicolaus Olahus (Valahul), ajuns demnitar ecleziastic la Curtea reginei Ungariei, prieten al umanistului Erasmus de Rotterdam, scrisă la Bruxelles în 1536—1537, intitulată *Hungaria* (tipărită mai tîrziu la Amsterdam). În capitolul despre Transilvania, Olahus afirmă:

„*Limba moldovenilor și a valahilor a fost cîndva romană, căci ei sînt colonii de romani*[...] *Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba romană. Monede romane se găsesc multe în acest loc* (Transilvania — n.n.) *și ele constituie un neîndoielnic semn al vechimii stăpînirii romane prin părțile acestea*".

Olahus este primul român care afirmă în scris originea latină comună a limbii noastre.

Texte religioase

Primele traduceri de cărți cu conținut religios au fost făcute în Maramureș, dintre care unele stau la baza tipăriturilor lui Coresi, a cărui activitate de tipograf se desfășoară între anii 1559—1581, mai întîi la Tîrgoviște și apoi la Brașov. Coresi avea de înlăturat o tradiție de cîteva sute de ani în

ceea ce privește folosirea limbii slavone în biserică și în cancelariile domnești. De aceea, în finalul unui epilog la *Evangheliarul românesc* din 1561, el își justifică îndrăzneala avînd învoirea judelui Hans Benkner, și citindu-l pe apostolul Pavel, care, în capitolul al XIV-lea al primei epistole către corinteni, spune:

„În sfînta besearică mai bine e a grăi cinci cuvinte cu înțeles decît 10 mie de cuvinte neînțelese în limba streină".

În secolul al XVII-lea acțiunea de traducere și tipărire a cărților religioase continuă, ducînd în final la înlocuirea limbii slavone cu limba română în biserică și în cancelariile domnești.

Mitropolitul Varlaam al Moldovei tipărește la Iași, în 1643, *Carte românească de învățătură*. Prin titlu, autorul sugera unitatea românilor. În prefața acestei cazanii, pe care o adresează întregului neam românesc, Varlaam arată motivele tipăriturilor sale:

„...Cu mult mai vîrtos limba noastră românească ce n-are carte pre limba sa, cu nevoie iaste a înțelege cartea altii limbii, și pentru lipsa dascălilor ș-a învățăturii, cît au fost învățînd mai de multă vreme, acum nice atîta nime nu învață".

În Transilvania, mitropolitul Simion Ștefan tipărește în românește, în 1648, la Bălgrad (Alba Iulia), *Noul testament*. Constatînd că *„românii nu grăesc în toate țările într-un chip, încă neci într-o țară, toți într-un chip"*, Simion Ștefan emite în *Predoslovie către cetitori* teoria circulației cuvintelor, a necesității folosirii unei limbi unitare:

„Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii; că banii aceie sînt buni carii îmblă în toate țările, așa și cuvintele acelea sînt bune care le înțeleg toți".

Cea dintîi încercare de versificație românească cultă după model popular o realizează mitropolitul Dosoftei, care editează, în 1673, la Uniev, în Polonia, *Psaltirea în versuri*. Unii psalmi traduși în ritmul și măsura versului popular au pătruns în folclor, ca, de exemplu, psalmul 46, culeș din jumea satelor și publicat de Anton Pann:

„Limbile să salte
Cu cîntece nalte
Să strige-n tărie
Glas de bucurie.

Pe vîrfuri de munte
S-aud glasuri multe.
De buciuma mare
Cu înaltă strigare.

Texte istorice. Începuturile istoriografiei în limba română.

Primele cronici sau anale au fost redactate în limba slavonă, urmate de cronici (letopisețe) în limba română. Întîiul cronicar, *Grigore Ureche* (circa 1590—1647), scrie *Letopisețul Țării Moldovei*, care prezintă evenimentele petrecute între anii 1359—1595. Referitor la limbă, cronicarul afirmă:

„Așijderea și limba noastră din multe limbi este adunată și ne iaste amestecat graiul nostru cu al vecinilor de prinpregiur, măcar că de la Rîm (Roma) ne tragem și cu ale lor cuvinte ni-s amestecate".

Format la școlile din Polonia (marele colegiu iezuit din Lenberg), Gr. Ureche este cel dintîi cronicar care emite ideea originii comune a românilor (*„toți de la Rîm* (Roma) *se trag")*; realizează portretul fizic și moral al lui Ștefan cel Mare (*„... om nu prea mare de stat, mînios și de grab vărsătoriu de sînge nevinovat")*.

Letopisețul lui Ureche este continuat de Miron Costin (1633—1691), care descrie evenimentele dintre anii 1594—1662, și de Ion Neculce (evenimentele dintre anii 1662—1743).

Miron Costin demonstrează în *Predoslovie* la *De neamul moldovenilor*, cu argumente convingătoare, originea latină a limbii și poporului român:

Scanned with OKEN Scanner

„Începutul țărilor acestora și neamului moldovenesc și muntenesc și cîți sînt și în țările ungurești cu acest nume, români, și pînă astăzi de unde sînt și din ce sămințic, de cînd și cum au descălecat aceste părți de pămînt, a scrie; multă vreme la cumpănă au stătut cugetul nostru". În *Viața lumii*, poem filozofic, dă primele noțiuni de versificație.

Ion Neculce, ultimul mare cronicar al Moldovei, culege și prelucrează artistic 42 de legende din epoca lui Ștefan cel Mare, intitulîndu-le *O samă de cuvinte*, pe care le așază în fruntea *Letopisețului*.

În Țara Românească, istoriografia în limba română este reprezentată de un anonim al lui Brîncoveanu (probabil Stoica Ludescu), *Letopisețul cantacuzinesc* (1290—1688), continuat de Radu Greceanu, care descrie evenimentele dintre 1688 și 1714 și de Radu Popescu, care înfățișează evenimentele pînă la anul 1714. Cărturar reprezentativ din timpul domniei lui Brîncoveanu este stolnicul Constantin Cantacuzino (circa 1650—1716). Autorul *Istoriei Țării Românești*, stolnicul, folosește, ca și D. Cantemir, atît izvoare interne, cît și străine.

Cronicile moldovenești și muntenești au circulat în copii manuscrise pînă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fiind editate la Iași fragmentar de M. Kogălniceanu în 1845—1852, de N. Bălcescu și August Treboniu Laurian la București în *Magazin istoric pentru Dacia* (1845—1851). În prezent există ediții critice îngrijite de lingviști și istorici.

(*S.L.R.B.*, 1987, p. 24-26)

Principalele etape în evoluția limbii române pînă în secolul al XIX-lea

Tabel recapitulativ

I. HANGIU
București

Sec. II—VI: — etapa de formare (structură gramaticală latină și fond latin, încheierea legilor fonetice înainte de contactul cu slavii).
Sec. VII—XIV— influența limbii slavone asupra limbii române exercitată după înființarea primelor voievodate românești, în special în vocabular (o parte din terminologia bisericească, religioasă și din cea administrativă este de origine slavă: *liturghie, utrenie, vecernie, voievodat, cnezat, polcovnic* etc.).
Sec. XV—XVI: —apar texte în limba română: traduceri de cărți religioase în Maramureș și primul document original: *Scrisoarea lui Neacșu din Cîmpulung către Hans Benkner, judele Brașovului* (1521), ce atestă legăturile dintre Țara Românească și Transilvania, precum și existența scrisului în limba română cu mult înainte de această dată (limba este cursivă, clară); tipăriturile lui Coresi (*Întrebare creștinească*, Brașov, 1559, *Evangheliarul*, 1561, și *Psaltirea*, 1570 și 1577) pun bazele limbii literare prin înlăturarea particularităților arhaice și regionale ale traducerilor făcute anterior în Maramureș; la baza limbii literare de azi stă graiul vorbit în regiunea Tîrgoviște, unde își începuse activitatea de tipograf, și în jurul Brașovului, unde și-o continuă.
Sec. XVII—XVIII:—începutul procesului de unificare a limbii române; dezvoltarea conștiinței că românii din cele trei provincii istorice vorbesc aceeași limbă prin texte religioase tipărite; predosloviile cărților susțin ideea unității

Scanned with OKEN Scanner

limbii române și a poporului român pe vechiul teritoriu al Daciei traiane: *Carte românească de învățătură* (Iași, 1643) a mitropolitului moldovean Varlaam, *Noul testament de la Bălgrad* (Alba Iulia, 1648) al mitropolitului transilvănean Simion Ștefan, și *Biblia lui Șerban Cantacuzino*, (București, 1688) prima traducere și tipărire integrală a *Bibliei (Vechiul* și *Noul testament)*;

— *texte istorice originale*, rămase în manuscris pînă în prima jumătate a sec. al XIX-lea, letopisețe, anale, cronici; unele dintre ele sînt tipărite de M. Kogălniceanu (moldovene) și de N. Bălcescu (muntene); *Gr. Ureche*, *Letopisețul Țării Moldovei* (1359—1594); *Miron Costin* continuă cronica lui Ureche (de la 1594 pînă la 1662), precizînd: *„lăcuitorii țării noastre, Moldovei și Țării Muntenești și românii din Țările Ungurești,... toți un neam și o dată discălecați sînt"*; *Ion Neculce*, autorul *Letopisețului Țării Moldovei* de la Dabija Voievod pînă la domnia lui Ioan Mavrocordat (1662—1743) și al primei culegeri de narațiuni populare despre domnia lui Ștefan cel Mare, *O samă de cuvinte*; scrisul lui Neculce aduce, în evoluția limbii noastre literare, o notă originală prin *„impetuozitatea de cascadă a stilului său"* (Ov. Densusianu); în Țara Românească, istoriografia este reprezentată de Stoica Ludescu, Radu Greceanu și Radu Popescu, cronicele fiind scrise de pe pozițiile celor două familii boierești adverse: cantacuzinii și bălenii;

— *lucrări istorice și lingvistice* ale umaniștilor Dimitrie Cantemir (1673—1723) și stolnicul Constantin Cantacuzino (circa 1640—1716); *D. Cantemir: Istoria creșterii și descreșterii Imperiului Otoman* și *Descrierea Moldovei*, scrise în limba latină, ultima la cererea Academiei din Berlin, al cărei membru era; *Descriptio Moldaviae* sintetizează cunoștințe istorice, geografice, etnografice și lingvistice (informații bogate despre graiul și literele moldovenilor); stolnicul C. Cantacuzino, în *Istoria Țării Românești întru care să cuprind numele cel dintîi și cine au fost lăcuitorii ei atunci...*; aduce, ca și D. Cantemir, argumente științifice în sprijinul ideii de origine latină a limbii, de continuitate și unitate a poporului român din cele trei provincii istorice: Țara Românească, Moldova și Transilvania; tipărește la Padova, în Italia, prima hartă a Țării Românești.

— *Școala Ardeleană*, mișcare culturală și social-politică a românilor din Transilvania, ajunși robi pe moșiile nobililor unguri; se urmărea recunoașterea egalității în drepturi cu populațiile minoritare, trezirea conștiinței naționale a întregului neam românesc; reprezentanți: Samuil Micu (1745—1806), Gh. Șincai (1754—1816), Petru Maior (circa 1761—1821) și Ion Budai-Deleanu (circa 1760—1820); lucrări istorice și filologice; *Carte de rogacioni* (1779) de Samuil Micu (prima carte tipărită cu alfabet latin), *Elementa linguae dacoromanae sive valahicae* (1780) de Samuil Micu și Gh. Șincai (prima gramatică a limbii române în care autorii susțin principiul latinității, al purității limbii române „corupte" și ortografia etimologică), *Dialog pentru începutul limbii române între nepot și unchi* de Petru Maior (tipărit inițial în *Ortographia romana sive latino-valahica* și reprodus în *Lesicon românesc-lătinesc-unguresc-nemțesc*, Buda, 1825); Micu și Șincai afirmă că limba română provine din latina clasică, Petru Maior intuiește corect că limba română provine din latina populară (vulgară); Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada* (prima epopee în care autorul, folosind modele clasice (Virgiliu, Tasso, Ariosto, Cervantes) și elemente populare autohtone, creează o operă cu caracter național; tipărită abia în 1876, *Țiganiada* ar fi exercitat în epocă o influență binefăcătoare asupra limbii și literaturii române).

Scanned with OKEN Scanner

Literatura română în perioada pregătirii revoluțiilor de la 1848 și a Unirii din 1859

I. HANGIU
București

Ideile despre originea latină a limbii, continuitatea și unitatea poporului român în spațiul carpato-danubiano-pontic, afirmate de cronicari și argumentate de reprezentanții Școlii Ardelene, sînt larg răspîndite în cadrul școlilor, societăților culturale și literare, teatrului și presei în limba română. Aceste noi instituții și forme de cultură pregătesc din punct de vedere ideologic și politic revoluțiile burghezo-democrate din Transilvania, Țara Românească și mișcarea revoluționară din Moldova de la 1848, urmate de Unirea din 1859. În special ziarele și revistele inițiate și conduse de Ion Heliade Rădulescu, Gh. Asachi, M. Kogălniceanu și Gh. Barit au întreținut legăturile politice și culturale dintre românii aflați de-o parte și de alta a Carpaților.

Învățămîntul în limba română. Primele școli de un grad mai înalt iau ființă la Blaj în anul 1754: seminar pentru preoți, școală normală de învățători și liceu, care le dădea dreptul elevilor să urmeze ca studenți la Universitățile din Roma și Viena. Unul dintre conducătorii școlilor din Blaj este Gh. Șincai. Se creează apoi școli la Brașov, Sibiu, Oradea și în alte orașe transilvănene. În Țara Românească și Moldova școlile în limba română se organizează în preajma revoluției lui Tudor Vladimirescu. Gh. Asachi deschide la Iași în 1814 prima școală de ingineri hotarnici. Gh. Lazăr, absolvent al Academiei de la Sibiu, trece Carpații prin Brașov și se stabilește la București, unde în toamna anului 1818 organizează Școala de la Sf. Sava. În *Chemarea* adresată tineretului, dascălul transilvănean insistă asupra necesității *„ca un popor și neam ce este așa de vechi, așa vestit, proslăvit și înzestrat... cu toate darurile duhovnicești"* să facă *„o școală mai de treabă, o academie de științe în chiar limba maicii sale"* (s.n.), nefiind el *„mai slab, mai scăzut și mai batjocorit decît toate celelalte limbi și popoare ale feței pămîntului"*[1].

Școala de la Sf. Sava urmărea să pregătească cadre de ingineri hotarnici, învățători și profesori. Întrerupîndu-și în 1821 cursurile de limba română, matematică, istorie și filozofie, școala este redeschisă de elevul lui Lazăr, Ion Heliade Rădulescu, autorul *Gramaticii românești*, tipărită la Sibiu în 1828. În această gramatică Heliade susține principiul scrierii fonetice *(„de ce să nu scriem așa cum vorbim")*, propunînd alcătuirea unei academii care să stabilească ortografia limbii române și să întocmească dicționarul.

Societăți culturale și literare. Cea mai veche întovărășire de cărturari români, *Societatea filozoficească a neamului românesc în Mare Principatul Ardealului*, s-a constituit la Sibiu, cu scopul de a obține aprobarea oficialităților de la Viena pentru tipărirea unei foi românești. Doctorul Ioan Molnar-Piuariu și profesorul Paul Iorgovici primesc răspunsul că în împrejurările de față (1793) *„răspîndirea de ziare e neadmisibilă"*, întrucît *„ideile de libertate ale francilor"* ar putea produce *„zguduirea ordinei publice"*. Cărturarii transilvăneni intră în legătură cu cei din Țara Românească, între care Ienăchiță Văcărescu, dar nu reușesc să editeze un ziar în limba română. În 1821, Nicolae Văcărescu, Iordache și Dinicu Golescu, împreună cu alți refugiați

[1] Vezi N. Iorga, *Istoria învățămîntului românesc*, București, Casa Școalelor, 1928, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

la Brașov s-au gîndit la înființarea unei societăți, dar statutul acesteia nu este cunoscut. Dinicu Golescu și Ion Heliade Rădulescu pun bazele *Societății literare*, din 1827. Programul acesteia, considerat de D. Popovici „*expresia cea mai înaltă a influenței luminilor în țările române*", prevedea „*dezvoltarea Școlii de la Sf. Sava și înființarea alteia la Craiova*", crearea de școli normale în fiecare capitală de județ și de școli primare la sate, „*fondarea de jurnale și gazete*", încurajarea traducerilor în limba patriei, formarea unui teatru național și altele. Se urmărea, așadar, luminarea poporului prin școli, presă (ziare și reviste), literatură, teatru, programul oglindind, după aprecierea lui D. Popovici, „*experiența europeană a lui Dinicu Golescu și pe cea locală, dar tot atît de variată a lui Heliade Rădulescu*"[2].

În 1833 Heliade Rădulescu organizează *Societatea filarmonică* pentru pregătirea artistică a tineretului. O societate cu caracter literar declarat, dar care viza scopuri politice — pregătirea revoluției de la 1848 — este *Asociația Literară a României* din 1844, ale cărei statute prevedeau „*răspîndirea cunoștințelor și mai cu osebire a celor elementare, înaintarea literaturei curat zise și încurajarea autorilor și traducătorilor cărților care ar contribui la aceasta*". În fruntea *Asociației* se aflau Iancu Văcărescu, președinte, Nicolae Bălcescu și I. Voinescu II, secretari, care activau și în societatea secretă *Frăția*. Asociația adresase scriitorilor moldoveni C. Negruzzi, V. Alecsandri, Gh. Asachi și transilvăneni Gh. Barit și T. Cipariu îndemnul de a sprijini activitatea acesteia.

Primele ziare și reviste românești. Între anii 1790 și 1828 s-au făcut încercări pentru tipărirea unor ziare și cărți laice în limba română, apărînd mai multe înștiințări, chemări la abonamente și cîteva titluri și numere de ziare și cărți: *Biblioteca românească*, *Crestomaticul românesc*, *Fama Lipschii pentru Dacia*. Primul ziar cu apariție regulată și cu rol în răspîndirea traducerilor din literatura universală este *Curierul românesc* (București, 1829—1848, 1859) cu suplimentul *Curier de ambe sexele* (1837—1849), condus de Ion Heliade Rădulescu. În coloanele ziarului sau ale suplimentului, Heliade își expune ideile sale înaintate despre limbă, gramatică, stil, teorie și critică literară, publică poezii semnate de Iancu Văcărescu, Vasile Cârlova, Cezar Bolliac, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, precum și recenzii ale unor creații poetice, inițiază un program de tipărire a traducerilor din literatura universală (Herodot, Homer, Platon, Aristotel, Montesquieu etc.), traducînd el însuși din Voltaire și Molière, Lamartine și Byron.

La numai cîteva luni după apariția *Curierului românesc* la București, Gh. Asachi editează la Iași *Albina românească* (1829—1858), cu suplimentul literar *Alăuta românească* (1837—1838), la care colaborează C. Negruzzi, A. Donici, M. Kogălniceanu și alți scriitori moldoveni și munteni.

După ce Gh. Barit și Timotei Cipariu întreprind în 1836 o călătorie la București, relațiile culturale între Transilvania, Moldova și Țara Românească se intensifică și datorită faptului că mulți dascăli pregătiți în școlile Blajului și Sibiului erau acum profesori la Iași sau București. În 1838, profesorul Gh. Barit pune bazele presei românești, înființînd *Gazeta de Transilvania*, care, cu unele întreruperi, apare pînă în 1946, și suplimentul *Foaie pentru minte, inimă și literatură* (1838—1865). Într-un articol apărut în *Foaie...* în 1840, prin pămîntul moldo-românesc Barițiu înțelegea Țara Românească și Moldova. În supliment el semnează articole în care apără naționalitatea și limba:

[2] D. Popovici, *Introducere* la ediția *Opere*, vol. I, București, 1939, p. 21.

„...*naționalitatea, după a mea socoteală, este o trebuință* firească, iar *limba e averea, proprietatea sfîntă a unei nații*".

La gazetă și supliment colaborează scriitori ardeleni, munteni și moldoveni, între care: Timotei Cipariu, I. Heliade Rădulescu, Damaschin Bojîncă, C. Negruzzi, Ion Maiorescu, Florian Aaron și alții. După adunarea din mai 1848 de pe cîmpia Blajului, denumită apoi Cîmpia libertății, unde românii rosteau cuvintele *„vrem să ne unim cu țara"*, *Foaie pentru minte, inimă și literatură* retipărește în iunie 1848 *Proclamația de la Izlaz*, urmată de marșul revoluționar *Un răsunet (Deșteaptă-te, române)* de Andrei Mureșanu, poeziile lui Vasile Alecsandri, *Deșteptarea României* și *Hora Ardealului*, devenită în 1856 *Hora unirii*, precum și alte texte cu caracter revoluționar. La București apar în 1848 ziarele *Pruncul român* și *Popolul suveran*, avînd ca redactori pe N. Bălcescu și D. Bolintineanu, la Craiova, *Naționalul*.

Presa literară propriu-zisă începe cu revista *Dacia literară* apărută la Iași, sub conducerea lui M. Kogălniceanu. Prima revistă literară în înțeles modern dă o nouă orientare limbii și literaturii române, prin *Introducția* semnată de „redactorul răspunzător" și datată „30 ghenarie 1840". Subliniind meritele lui Heliade, Asachi și Bariț, Kogălniceanu formula cerința ca scriitorii tuturor provinciilor locuite de români să se inspire din istoria și tradițiile poporului, să creeze opere cu caracter național, iar critica să fie nepărtinitoare (*„vom critica cartea, iar nu persoana"*), căci literatura are *„trebuință de unire, iar nu de dezbinare"*. Scopul mărturisit era *„realizarea dorinței ca* **românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți**" (s.n.). Principala trăsătură a literaturii naționale, înțeleasă ca literatură a întregului popor, trebuie să fie originalitatea. După *Introducție*, Kogălniceanu publică opere ce ilustrează ideile programatice, între care: *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi, *Buchetiera de la Florența*, de V. Alecsandri, *Anul 1840* de Gr. Alexandrescu, *Cîntece a Moldaviei*, de C. Negruzzi. După trei numere, revista este suspendată, programul fiind continuat de revistele *Propășirea* (1844) și *România literară* (1855), iar după Unirea din 1859 a Țării Românești cu Moldova, de către *Revista română pentru știință și arte* (1861–1863), condusă de Al. Odobescu.

Ideile programatice ale *Daciei literare* sînt reluate și dezvoltate în noile condiții social-politice create după Unirea din 1859 de către Junimea și *Convorbiri literare* și, mai tîrziu, de revistele *Viața*, *Vatra* și *Sămănătorul*.

(*S.L.R.B.*, 1987, p. 40-42)

Elemente clasice și romantice în operele unor scriitori pașoptiști și postpașoptiști

Tabel recapitulativ

CRISTINA IONESCU
București

Introducere

Încadrîndu-se curentului național popular al *Daciei literare*, scriitorii Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri și B. P. Hasdeu sînt deschizători de drumuri în cele mai diverse genuri și specii ale literaturii române. Cînd se referă la trecut, ei se situează la nivelul imperativelor prezentului și

ale viitorului patriei. Literatura din această perioadă are caracter militant și orientare unitară, izvorîtă din programul *Daciei literare*, adevărat „manifest" al romantismului românesc. Este esențială promovarea consecventă a direcției naționale și populare în literatură, originalitatea constituind „însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi". Mentorul acestei orientări, M. Kogălniceanu, era împotriva superficialității și a mimării apusului, dar nu împotriva preluării ideilor și tendințelor valoroase, căci, spune el, „în secolul al XIX-lea *nu e iertat nici unei națiii de a se închide înăuntrul înrîuririlor timpului*, de a se mărgini în ce are, fără a se împrumuta și de la străini".

Punctele programului *Daciei literare* se întîlnesc, în mare parte, cu unele principii ale romantismului (*valorificarea tematică a istoriei* cu faptele sale eroice, a obiceiurilor pitorești și poetice, a *folclorului*, a frumuseților naturii patriei). În această perioadă se continuă pe plan literar tradițiile naționale și se interferează *clasicismul*, *preromantismul*, *romantismul* și *realismul*. Romantismul predomină ca orientare literară, nu în formele exclusiviste din alte țări. În procesul de cristalizare a ideologiei literare, un rol important l-a jucat sincronizarea cu Europa.

„Oricît s-ar părea că factori noi intervin și diferențiază mentalitatea literară a veacului al XIX-lea românesc față de veacul precedent, există între aceste două epoci o legătură organică, o legătură de structură intelectuală așa de puternică, încît firul de succesiune apare cu toată claritatea aceluia care se apropie mai mult de scriitorii epocii." (*D. Popovici*).

În spiritul clasicismului teoretizează I. Heliade Rădulescu, G. Barițiu, se interferează profesiuni de credință ale romantismului (Bolliac) cu meditații pe teme romantice (ruine, morminte, nestatornicia soartei), cu fabule în genul lui La Fontaine (Gr. Alexandrescu, Anton Pann); nuvelistica de tip epic obiectiv (*Alexandru Lăpușneanul*) continuă proza istorică a lui Gh. Asachi; romanul sentimental (în genul lui Rousseau, Goethe și George Sand) al lui Bolintineanu stă alături de romanul social de observație (N. Filimon).

În folosirea conceptelor *clasic*, *romantic* nu trebuie să existe delimitări rigide. Clasicismul nu s-a constituit la noi într-o școală. Romantismul românesc de pînă la 1860 s-a manifestat sub două ipostaze: una *tumultoasă*, *patetică* și alta mai *reținută*.

Grigore Alexandrescu (1814(?)—1885)

Elemente clasice. Scriitor caracteristic pentru căutările și procesul de maturizare a poeziei noastre, pentru interferarea curentelor artistice din epocă, Gr. Alexandrescu are o solidă pregătire și formație clasică. Sînt dominant clasice în poezia lui preocupările și mijloacele stilistice înrudite cu cele ale moraliștilor (ironia lucidă și măsurată, abordarea unor specii ca: *fabula*, *epistola*, *satira*). Primele fabule sînt prelucrări, traduceri libere după La Fontaine (*Măgarul răsfățat*, *Catîrul ce-și laudă nobilitatea*) și Florian (*Vulpoiul predicator*, *Privighetoarea și păunul*, *Papagalul și celelalte paseri*). Predilecția lui Alexandrescu pentru fabulă se explică prin multiplele posibilități pe care le oferea satira politică. *„Apoi cînd în elegie destul nu pot să vorbesc, / Și s-arăt fără sfială toate cîte socotesc, / Vreun dobitoc îndată vine înaintea mea / Și-mi ridică cu lesnire sarcină oricît de grea"*... (*Epistolă D.I.V.*).

Cîteva teme se accentuează în fabule: *parvenitismul*, *demagogia*, *ipocrizia*, *despotismul* (*Cîinele și cățelul*, *Vulpea liberală*, *Lupul moralist*, *Boul și vițelul*).

Ca și La Fontaine, Alexandrescu transformă fabulele în mici scenete, insistînd asupra gesturilor și mimicii.

Scanned with OKEN Scanner

Epistolele și satirele reiau temele din fabule (critici directe la adresa feudalismului, instituțiilor și prejudecăților lui). În *Satiră. Duhului meu* comentariul satiric pornește de la un tablou al saloanelor din 1840, cu toate rafinamentele apusului (jocul de cărți, contradansul, moda). Poetul își face imputări că nu știe să se comporte în societate. Satira se întregește printr-o serie de scenete: jocul de cărți, tînărul cosmopolit, dansul, conversația, toate în decorul saloanelor epocii. Poetul are ca model *Satira a IX-a* a lui Boileau, *À mon esprit*. Pornind de la un model clasicist, localizînd scenetele în lumea bucureșteană, realizează o creație originală: „*Pe o canava în mare asemănătoare, desenul și culorile sînt altele. «Satiră. Duhului meu» se depărtează mult de Boileau. Ea e o mică comedie de badinaj aproape mussetian*“ *(G. Călinescu)*. Satira lui Grigore Alexandrescu e direct politică, se adresează epocii și oamenilor ei.

Elemente romantice. Opera lui Grigore Alexandrescu este, în prima parte, dominant romantică. În unele elegii, meditații și poezii erotice întîlnim bogate accente romantice *(Miezul nopții, Adio. La Tîrgoviște)*. Autorul abordează teme și motive romantice (ruinele, comuniunea cu natura, meditația asupra unor momente din istorie, iubirea), evocă trecutul, pagini glorioase din istoria poporului său, pentru a stimula prezentul, în poeziile: *Umbra lui Mircea. La Cozia, Mormintele. La Drăgășani, Răsăritul lunei. La Tismana, Trecutul. La Mănăstirea Dealului*, în urma călătoriei făcută la mănăstirile din Oltenia, împreună cu Ion Ghica (1842). Poetul se pronunță pentru progresul științelor și artelor, pentru înțelegerea între popoare: „*Prin științe și prin arte națiile înfrățite / În gîndire și în pace drumul slavei îl găsesc*“. Evocarea se realizează într-o atmosferă romantică (motivul umbrelor, zidul vechi, „o peșteră“, „rîpa“, „noaptea“, „un mormînt“, „o fantomă“). Romantică este și admirația față de trecut: „*Sărutare, umbră veche! priimește-nchinăciune/ De la fiii României, care tu o ai cinstit:/* [...] *Întreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare, / De aceea al tău nume va fi scump și nepătat*“. Elementele de meditație pe tema evoluției societății, tirada cu accente oratorice intercalată între tablourile de natură, tonul avîntat, tonalitatea de odă, patosul liric care crește dimensiunile evocării istorice constituie *notele romantice ale poemului.*

Memorialul de călătorie, conceput în manieră iluministă, are unele *elemente romantice (Călugărița*, nuvelă intercalată), finalul, consacrat unui motiv tipic, răsăritul lunii deasupra unei păduri. „*Pagina merită a fi reținută. Este aceea prin care natura, ca obiect al descrierii literare, intră în operele prozatorilor români, sub forma magiei lunare*“ (Tudor Vianu).

Concluzie. Deși scrierile lui Gr. Alexandrescu conțin elemente clasice și romantice, poetul a creat o operă unitară, originală, abordînd genuri și specii variate.

C. Negruzzi (1808—1868)

Elemente clasice. Lui Negruzzi îi aparține primul proiect de epopee națională, *Ștefaniada*, din care a realizat un singur poem, *Aprodul Purice*, inspirat din cronica lui Grigore Ureche și anecdota lui Neculce din *O samă de cuvinte*. Specia *(epopeea)* este clasică, tema este romantică. Unele *schițe* ca *Fiziologia provincialului*, *Rețetă* și altele în acest gen, constituie o trăsătură clasică a operei sale. C. Negruzzi este un moralist de esență clasică, în sensul secolului al XVII-lea francez, adică un observator al sufletului omenesc, prin unele portrete vii. „Fiziologiile“ sale arată familiarizarea cu arta portretistică din *Caracterele* lui La Bruyère, prin surprinderea detaliului semnificativ. *Respectul pentru natura morală și adevăr*, care străbat cele treizeci de *Scrisori la un prietin*, expresie a temperamentului său echilibrat, scopul de a

Scanned with OKEN Scanner

Instruí şi de a plăcea, prin operele sale, sînt trăsături clasice. Negruzzi este un moralist şi prin sensul activ şi militant al scrisului său, precum şi prin tonul de umor şi autoironie, prin reflecţii, ca la clasici, prin aforisme, sentinţe etc.

Este creatorul nuvelei istorice româneşti *Alexandru Lăpuşneanul*. Realizarea *caracterologică* a personajului, definit printr-o dominantă psihică, voluntarismul excesiv, dus pînă la cruzime, detaşarea de eroul său, pus sub observaţia caracterologului, constituie un procedeu clasic.

Elemente romantice. Tematica istorică a multor opere ale lui Negruzzi este specifică şi pentru curentul naţional-popular, şi pentru romantism. Caracteristice sînt în acest sens *Fragmentele istorice* care cuprind poemul epic *Aprodul Purice*, nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* şi două povestiri istorice *Sobieski şi românii* şi *Regele Poloniei şi Domnul Moldovei*.

— Interesul pentru creaţia populară, articolul *Cîntece populare a Moldaviei*, publicat în *Dacia literară*, înţelegerea complexă şi unitară a folclorului, privit sincretic, acea „însăilare de proverbe şi zicători populare din *Pîcală şi Tîndală sau morală moldovinească*“ sînt aspecte romantice ale activităţii sale literare. Negruzzi traduce din V. Hugo, Byron, Puşkin *(autori romantici)*. Prin nuvelele *Zoe* şi *O alergare de cai*, unde totul se desfăşoară după modelul melodramelor romantice, se situează în plin *romantism*. Unele texte din *Negru pe alb* aduc elemente romantice *(Catacombele mănăstirii Neamţu, Calipso)*. *Scrisorile* se caracterizează printr-o împletire de *aspecte romantice* şi realiste.

— Există numeroase elemente romantice în opera sa principală *Alexandru Lăpuşneanul:* tema istorică, luată dintr-o perioadă caracterizată prin intrigă, situaţii conflictuale; Negruzzi nu este „sclavul“ adevărului istoric; ficţiunea artistică intervine; acţiunea cu elemente neprevăzute, cu deznodămînt specific romantic (otrăvirea lui Lăpuşneanu); prezentarea unui erou excepţional, cu ridicări şi căderi bruşte; definirea personajului central prin antiteză cu doamna Ruxanda; aducerea în scenă a „gloatei“, a masei de tîrgoveţi „burzuluită“; deosebita măiestrie în prezentarea psihologiei „mulţimii; capitolul al II-lea, „inventat“ de Negruzzi, prin intervenţia doamnei Ruxanda pe lîngă domn pentru a nu mai ucide boieri, stîrnind astfel ură şi răzbunare; trecerea rapidă a personajului de la o stare psihică la alta, de la rezerva prudentă, la izbucnirea violentă; imaginea macabră a piramidei de capete, aşezate „cu rafinament diabolic“, în ordinea rangurilor; luciditatea, sîngele rece şi satanismul domnului, servilismul şi laşitatea boierului; cadrul sinistru din cetatea Hotinului, unde Lăpuşneanu zace bolnav; grotescul situaţiei domnului călugărit; în ultimele pagini ale nuvelei autorul îl confruntă pe eroul romantic înfrînt, cu duşmanii triumfători vremelnic; culoarea de epocă, realizată mai ales prin limbaj; *„În lupta de exterminare a acestei aprige voinţe de putere, Lăpuşneanu apare simpatic ca orice om viu şi întreg şi impresia ultimă a cititorului e mai puţin a unui portret romantic, cît a unei puternice creaţii pe deasupra oricărui stil de şcoală“ (G. Călinescu)*.

Concluzii. Opera lui Negruzzi reprezintă *o împletire organică de aspecte clasice, romantice şi realiste*. Scriitorul este un *prozator realist*. Dar, ca şi marii contemporani, Hugo, Byron, Puşkin, Stendhal, Balzac sau Mérimée, în realismul său, Negruzzi absoarbe o experienţă şi o atitudine *romantică* şi aplică intuitiv, ca un reflex al *temperamentului său echilibrat*, marile principii clasice de *respect al naturii morale şi al adevărului*“ (Tudor Vianu).

Vasile Alecsandri (1818(?)—1890)

Elemente clasice. Retras la Mircești, Alecsandri scrie ciclul de *Pasteluri*, în care „tehnica picturală predomină“. *„Luate în total*, Pastelurile *reprezintă*

o lirică a liniștii și a fericirii rurale, un horațianism [...] *De fapt, pastelurile lui Alecsandri sînt un calendar al spațiului rural și al muncilor cîmpenești respective (toamnă, iarnă, primăvară, vară)*" (*G. Călinescu*). Ele amintesc de *Georgicele* lui Vergiliu și oroarea lui Ovidiu pentru gerul scitic. Poeziile din acest ciclu impresionează prin echilibrul lor care pendulează între gravitate, solemnitate și grație, prin naturalețea imaginilor, mărginite riguros la ceea ce este central în poezie, potrivind desăvîrșit expresia pe conținut, pe idee.

În creațiile dramatice distingem unele elemente clasice. În ciclul Chiriților (*Chirița în Iași, sau Două fete și-o neneacă. Chirița în provincie, Cucoana Chiriță în balon*) apar tipuri de comedie clasică: tînărul „neghiob", fata care vrea să se mărite, „valetul năting". Ultimele două piese ale lui Alecsandri își iau subiectele din lumea Romei antice, exprimînd întoarcerea scriitorului spre clasicism, evocînd pe Horațiu și Ovidiu. *Fîntîna Blanduziei* pune în lumină drama bătrîneții poetului, care-și simte inima tînără. Finalul, de viziune clasică, arată opțiunea poetului în favoarea artei, ceea ce concretizează ideea de eternitate a spiritului, dincolo de efemeritățile vieții. Piesa *Ovidiu* se situează într-o atmosferă clasică prin depășirea dramei sufletești a eroului și prin triumful echilibrului, al împăcării și înălțării spirituale.

Elemente romantice. Alecsandri înțelege marea valoare artistică a folclorului. *Doinele* cuprind teme poporane și constituie o izbutită încercare a poetului de a explora izvoarele folclorice, ca și marii romantici. În *Baba-Cloanța*, fantasticul macabru „capătă o culoare focoasă, tip Goya, și humor". Și în celelalte poezii. *Sora și hoțul, Andrii-Popa*, stilul romantic dobîndește un aer tipic românesc. Alecsandri alcătuiește culegerea de poezii populare, sesizînd mai bine decît alți contemporani însemnătatea literaturii orale (*Poezii poporale, Balade (Cîntece bătrînești) adunate și îndreptate* de V. Alecsandri).

Ciclul *Lăcrimioarelor* cuprinde și poezii erotice, de factură elegiacă romantică, ca ecou al dragostei sale pentru Elena Negri. Tematic, și prin unele note de melancolie, prin pastelurile chineze pline de delicatețe, *Pastelurile* cuprind elemente *romantice*. Aceste poezii pun în lumină căutarea unui echilibru, adecvarea expresiei la conținut și interesul pentru corectitudinea ritmică.

Legendele prin tematică și profilul puternic patriotic, prin fuziunea filonului istoric cu cel folcloric, a realului cu fantasticul, prin amploarea desfășurării (*Dumbrava Roșie, Dan, căpitan de plai*), dramatismul unor momente, aduc o notă pregnant romantică în poezia lui Alecsandri.

Patosul civic care străbate unele poeme cu caracter de manifest (*Deșteptarea României*), poeziile dedicate războiului de Independență, prezentat din unghiul de vedere al oamenilor simpli, descoperă entuziasmul romantic al marelui cîntăreț al Unirii și-al evenimentelor naționale din epoca sa, care a fost Vasile Alecsandri.

Teatrul, căruia Alecsandri i-a consacrat o mare parte din activitatea sa, cuprinde în feeria națională *Sînziana și Pepelea* (dramatizarea unor episoade din poveștile noastre populare) și în drama istorică *Despot Vodă* (legendă istorică în versuri) numeroase elemente romantice.

Piesa *Despot Vodă* este romantică prin gustul antitezelor și al loviturilor de teatru, prin situațiile extreme și pitorescul personajelor. Drama se resimte de influența teatrului lui V. Hugo și a piesei cu caracter *romantic, Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu. Alegerea unui „*erou excepțional*", acționînd în *împrejurări excepționale*", este *romantică*. „*Despot arătîndu-mi-se astfel înzestrat în însușirile unui personagiu afară din rînd, am deschis cronicile noastre de am cerce-*

Scanned with OKEN Scanner

tat fazele vieții sale țesută cu **întîmplări extraordinare**" (Alecsandri). Conflictul și evoluția lui, personajele, întîmplările și situațiile care întregesc drama, dezno dămîntul îi dau un caracter pregnant *romantic*. Conflictul dublu (dintre domn și boieri și cel izvorît din complexitatea personajului principal), evoluția lui, ascendentă în primele trei acte și descendentă în actele al IV-lea și al V-lea, puternicul dramatism pe care-l imprimă sînt de natură romantică. Unele elemente ale acțiunii: încercările de ucidere a lui Despot, antidotul împotriva ostrăvirii lui Lăpușneanu, complotul pus la cale, arestarea aventurierului Despot, prezența lui Ciubăr (un nebun cu fumuri de domnie), complicarea acțiunii prin iubirea pentru Carmina, farsa morții, eforturile eroului de a depăși piedicile, prezența lui Ciubăr-vodă, călugărit, meditația sumbră a lui Despot, reîntîlnirea cu Ana (călugărită), moartea Carminei ucisă de Laski, moartea neprevăzută a eroului etc., sînt caracteristice *dramei romantice*. Moțoc e tipul intrigantului medieval, definit în antiteză cu Tomșa, boierul iubitor de neam. Antiteza Carmina — Ana, personaje realizate ca și Despot din lumini și umbre. Ciubăr-vodă, amestec de bufon și nebun, înțelept și smintit. Prezența celor două personaje — țărani, Limbă Dulce și Jumătate și mesajul lor patriotic. Toate acestea sînt aspecte romantice.

În proza lui Alecsandri, *Buchetiera de la Florența* este o nuvelă cu caracter exotic și romantic. Note romantice străbat și în *O primblare la munți*, în înfățișarea frumuseților naturii patriei. Tablourile nocturne, înserarea, smulgerea din cețurile nopții, negurile roșiatice ale răsăritului, accentele lirice, unele forme retorice sînt note romantice ale însemnărilor de călătorie. Prin paginile *Călătoriilor* sale dezvoltă exotismul în literatura noastră *(Călătorie în Africa)*, Alecsandri aducînd o notă de fantastic în receptarea aspectelor generale ale naturii. „Această stilizare în fantastic a atîtora din înfățișările pe care le observă dovedește în ce măsură simțul de observație colaborează cu fantezia în descrierile lui Alecsandri" *(T. Vianu)*.

B. P. Hasdeu (1838—1907)

Personalitate complexă a științei și culturii românești, istoric, filolog, lingvist, folclorist, creator și critic de literatură, Hasdeu este un temperament romantic puternic, marcînd cu pecetea romantismului și activitatea sa științifică și pe cea literară. Susține cu argumente bogate fondul autohton dacic al istoriei și culturii românești. El consideră că vitalitatea poporului român provine dintr-un trunchi romanic cu rădăcini dacice, care își au funcția lor imperceptibilă în viața poporului. Este inițiatorul direcției științifice în folcloristica românească. (Are o culegere de *Cintece moldovenești* și un studiu despre *Doină*). Interesul pentru poezia populară și tradițiile autohtone sînt dimensiuni ale romantismului. Urmărește de aproape folclorul românesc, afirmînd: „*Nu vom uita niciodată că sublima sorginte a oricărei literaturi se află pururea vie chiar în gura poporului, mai ales cînd acesta posedă colosala vigoare de fantezie a națiunii române*". Publică numeroase articole de folclor românesc în comparație cu folclorul altor popoare, inițiind studiile de literatură comparată. Adîncește problema cărților populare, scriind lucrarea fundamentală *Cărțile poporane ale românilor în secolul al XVI-lea* în legătură cu literatura poporană cea nescrisă, ocupîndu-se de textele din *Codex Sturzanus*. Hasdeu concepe operele sale cele mai importante subliniind că folclorul este prezent și „fundamental" în istoria și cultura unui popor. Nu lipsește din *Istoria critică a românilor* (2 vol.), în opere de limbă, precum și în *Basmul* și *Statu-Palmă-Barbă-Cot*, în *Etymologicum Magnum Romaniae* (t. III) etc. *Explicațiile de limbă lămuresc pe cele de folclor și invers.*

Scanned with OKEN Scanner

Cuvente den bătrîni (3 vol.) este o operă filologică exemplară, primul volum privind limba română vorbită între 1550—1600, al doilea *Cărţile poporane* din aceeaşi epocă şi cel de-al treilea istoria limbii române.

Şi proiectul de roman istoric *Arbore*, încercările dramatice, poemul lirico-dramatic *Domniţa Voichiţa* şi versurile sale, cele mai multe cu tematică social-istorică, evidenţiază romantismul operei literare a lui Hasdeu.

În drama romantică istorică *Răzvan şi Vidra*, pe fondul relaţiilor sociale de la sfîrşitul sec. al XVI-lea, Hasdeu pune în conflict idealuri, pasiuni, ambiţii ale eroilor principali, pe care îi aduce, cu o izbutită artă scenică, spre un deznodămînt tragic. Drama este romantică şi prin personajul central, Răzvan, erou excepţional; după tată ţigan, ajunge domn al Moldovei, rămîne pe tronul ţării cinci luni şi cunoaşte o ascensiune şi o cădere bruşte. Vidra, personaj „diabolic", romantic, intuieşte calităţile excepţionale ale lui Răzvan şi îi strecoară în suflet dorinţa de mărire. Conflictul esenţial al piesei, de natură psihologică, ciocnirea dintre temperamentul stăpînit al lui Răzvan şi firea năvalnică, explozivă a Vidrei, structurile antitetice ale personajelor, constituie note romantice ale piesei. Răzvan ia drumul codrului, ca haiduc, însoţit de cîţiva oameni devotaţi. Viaţa haiducilor în codru, asemănările cu drama lui Schiller, *Hoţii*, acţiunile eroilor aflaţi în haiducie, asemănătoare cu ale eroului Robin Hood, sînt elemente de natură romantică. Unele scene lirice (dorul de ţară care-i apasă pe Răzvan şi pe cei apropiaţi — Răzaşul şi Vulpoi), gîndurile închinate mamei, elementele folclorice (cîntecele haiduceşti, oraţia la urcarea pe tron a lui Răzvan, credinţele în visul cu putere prevestitoare), Vulpoiul şi Răzaşul, ţăranul Tănase, puternic legaţi de glia ţării, cu înţelepciunea oamenilor simpli, sînt note caracteristic romantice. Antiteza între visul gloriei ambilor eroi şi realitatea crudă la care sînt treziţi, dramaticul şi rapidul sfîrşit al întoarcerii pentru cucerirea măririi, scenele de înţelepciune populară, de umor, de grotesc, sporesc latura romantică a dramei.
(*S.L.R.B.*, 1987, p. 49—57)

Literatura română în epoca marilor clasici

Societatea Junimea şi revista „Convorbiri literare"

NICOLAE I. NICOLAE
Bucureşti

I. *Preliminarii.* Pentru a înţelege atitudinea culturală şi literară a Junimii şi a juninismului, ca manifestare a spiritului creator naţional, vom cita din prefaţa primului volum de *Critice* al lui Titu Maiorescu, publicat în 1874, în care formulează următoarea judecată critică:

> Puterile unui popor, fie morale, fie materiale, au în orice moment dat o cantitate mărginită. Averea naţională a românilor are astăzi o cifră fixă, energia lor intelectuală se află de asemenea într-o cîtime fixată. Nu te poţi juca nepedepsit cu această sumă a puterilor, cu capitalul întreprinderii de cultură într-un popor. Timpul, averea, tăria morală şi agerimea intelectuală ce le întrebuinţezi pentru o lucrare de prisos, necum pentru o lucrare greşită, sînt în veci pierdute pentru lucrarea cea trebuincioasă şi adevărată [...]. Ai un singur bloc de marmură: dacă îl întrebuinţezi pentru o figură caricată, de unde ai să poţi sculpta o Minervă ?[1]

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, *1866—1907*, Bucureşti, 1915, vol. I, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Vechiul gînd al lui Miron Costin, care afirmase cu modestie temătoare: „eu voi da seama de ale mele cîte scriu" (tulburat de ideea că în „scrisoarea" lui, care este „lucru veșnic", s-ar fi putut strecura neadevărul și nepriceperea), se întoarce prin Maiorescu în conștiința modernă ca ferment hotărîtor în închegarea unei direcții culturale creatoare, delimitată de un spirit critic neadormit și de un sentiment puternic al valorii. Pentru că Junimea a realizat și impus o astfel de direcție, aducînd în atmosfera produsă de cea dintîi Unire a românilor (1859) un *climat de nouă întemeiere*, simetrică, în planul culturii, cu eforturile de consolidare politică, socială și economică începute de Alexandru Ioan Cuza și de ministrul său, Mihail Kogălniceanu, omul de idei al epocii pașoptiste, dar și al celei următoare, care a militat consecvent pentru dezvoltarea „organică și graduală" a civilizației române, idee devenită coordonată a Junimii, axul ei principal.

Junimea a determinat o direcție nouă și în literatură. Fundamental romantică în perioada pașoptismului, literatura română evoluează în a doua jumătate a secolului al XIX-lea spre clasicism, un clasicism de esență, caracterizat prin cîteva trăsături specifice, care sînt constante ale esteticii clasice în genere.

II. *Privire istorică.* Ceea ce istoriografia noastră literară numește „momentul junimist" s-a constituit practic în ultimele patru decenii ale secolului trecut, după întemeierea la Iași a societății Junimea în toamna lui 1863 (prima manifestare publică, o „prelecțiune populară", în februarie 1864) și a revistei *Convorbiri literare* (care apare la Iași, de la 1 martie 1867 pînă în martie 1885 și apoi la București).

Întemeietorii. Inițiativa acestor acțiuni aparține tinerilor Petre P. Carp (n. 1837, cu studii de drept și științe economice la Universitatea din Bonn), Vasile Pogor (n. 1833, cu studii de drept la Paris), Theodor Rosetti, cumnatul lui Cuza (n. 1837, cu studii de drept la Paris), Iacob Negruzzi (n. 1843, cu doctorat în științe juridice la Berlin) și Titu Maiorescu, fiul profesorului pașoptist Ioan Maiorescu (n. 1840, cu studii de filozofie în Germania și de drept la Paris), cel din urmă impunîndu-se ca adevărat conducător. Între ei au existat afinități de vîrstă, de pregătire intelectuală, de înțelegere a necesităților momentului. Asociația este bine organizată, avînd o tipografie proprie, o librărie și o revistă. Aceasta explică de ce activitatea ei se impune și de ce mulți tineri sînt atrași spre societate (mulți primesc burse de studii în străinătate, între care M. Eminescu și I. Slavici).

Etape. Viața Junimii nu evoluează egal; se disting cîteva etape cu fizionomie proprie. *Prima etapă* este a întîiului deceniu de manifestare exclusiv ieșeană, pînă în 1874, cînd Titu Maiorescu, numit ministru al Instrucțiunii Publice, se mută la București. Este epoca polemică a Junimii, neobișnuit de violentă în negație. Titu Maiorescu semnează în *Convorbiri literare* articole critice referitoare la probleme de limbă, literatură și cultură. *A doua etapă* se desfășoară între 1874 și 1885, cu ședințe alternative la Iași și București. Este epoca de consolidare a unei „direcții noi"; în paginile revistei *Convorbiri literare* apar operele de maturitate ale lui M. Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale etc.; criticismul junimist se diminuează, poate și din cauza absenței lui Titu Maiorescu din publicistică aproape timp de un deceniu. *Etapa a treia* începe după 1885, cînd Iacob Negruzzi vine la București, strămutînd și redacția revistei *Convorbiri literare*. Este etapa în care cîțiva membri marcanți se despart de Junimea iar spiritul de asociație dă semne de oboseală, dar Iacob Negruzzi păstrează direcția veche de preocupări pînă în 1895, cînd renunță definitiv

la conducerea revistei. Treptat, *Convorbirile* se orientează, prin Mihail Dragomirescu (începînd din 1893), spre cercetări de istorie literară, folclor și etnologie. Conducerea revistei este preluată de Simion Mehedinți (1907), care lărgește și mai mult sfera de preocupări a revistei. Dar în lunga ei viață — pînă în 1944 — aceasta nu va mai cunoaște popularitatea primilor 25 de ani.

III. *Principalele manifestări de cultură.* Activitatea Junimii a fost orientată de la început spre problemele limbii, literaturii și culturii române. Ulterior, în sfera ei de interes a intrat și politica, junimiștii alcătuind o grupare distinctă în cadrul partidului conservator.

Obiectivele Junimii. În plan cultural, obiectivele Junimii, deși cristalizate pe parcurs, erau limpezi: *răspîndirea spiritului critic, încurajarea progresului literaturii naționale, susținerea neatîrnării intelectuale a poporului român, a originalității culturii și literaturii române, crearea și impunerea valorilor.*

Educarea publicului prin „prelecțiuni populare". Prima manifestare junimistă este cea a conferințelor publice, a „prelecțiunilor populare". Organizate pe teme variate, în cicluri sistematice, și ținute într-o formă academică (vorbitorii erau obligați să respecte un protocol), au avut următoarele efecte: au pregătit un public care să înțeleagă cultura ca factor de progres și moralitate; au contribuit în interiorul Junimii la constituirea modului ei de gîndire, mai puțin dogmatic, și a spiritului oratoric. Aceste trăsături se vor adînci prin exercițiul activității de cenaclu.

Junimiștii își îndreaptă atenția asupra a două domenii esențiale ale specificului național: *limba* și *literatura română*. Preocuparea mai largă, de principiu, a derivat din cîteva chestiuni practice.

Problema unificării limbii române literare. Interesul pentru limbă a pornit de la faptul că în 1860 alfabetul chirilic fusese înlocuit cu cel latin. În scrierea limbii române existau două principii: unul etimologic, susținut de latiniști, și altul fonetic, cu rădăcini în *Gramatica românească* a lui Ion Heliade Rădulescu, tipărită la Sibiu în 1828. Junimiștii discută și ei problema ortografiei, fără a se putea pune de acord. În aceste condiții, Titu Maiorescu elaborează studiul *Despre scrierea limbii române* (1866; ediția a doua, completată, apare în 1873), ale cărui idei vor fi împărtășite de toți junimiștii. Maiorescu concepe limba ca un organism viu, în continuă dezvoltare, și stabilește, cu siguranță și cu bun-simț, cîteva principii ce stau la baza ortografiei actuale.

Criticul se declară *adeptul ortografiei fonetice*, aducînd argumentul că scrierea trebuie să reflecte schimbarea produsă în evoluția sunetelor limbii române; *polemizează cu adepții principiului etimologic*, care în zelul lor patriotic ar fi dorit ca forma cuvintelor să nu se deosebească prea mult de cea din latină.

În alte lucrări, Maiorescu susține necesitatea îmbogățirii vocabularului cu neologisme romanice, mai ușor adaptabile fonetic (idee enunțată de I. H. Rădulescu), dar numai dacă introduc idei noi (*Neologismele*, 1881); combate calcurile lingvistice, pentru că denaturează spiritul gramaticii românești (*Limba română în jurnalele din Austria*, 1868) și ridiculizează stricarea limbii (*Beția de cuvinte*, 1873, și *Oratori, retori, limbuți*, 1902).

Viziunea lui Titu Maiorescu, susținută public cu ardoare (ceea ce-i creează mari inamiciții în rîndul „limbuților" și al savanților mai vîrstnici), și devenită prin consens operă colectivă a Junimii, va triumfa în evoluția ulterioară a limbii române. În 1880, Academia Română aprobă raportul cu privire la ortografia preconizată de Titu Maiorescu. Aceasta demonstrează că Junimea a constituit unul dintre cei mai importanți factori ai unificării limbii române literare moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Interesul pentru literatură. În 1865, junimiștii au avansat ideea alcătuirii unei antologii de poezie românească pentru școlari. Aceasta i-a determinat să citească și să comenteze în ședințele societății autori mai vechi. Pe textele lor și-au exersat ei spiritul critic și gustul, într-o atmosferă academică. Grupului îi lipsea însă pregătirea de specialitate; membrii lui nu aveau criterii ferme, estetice. Titu Maiorescu publică în *Convorbiri literare* articole cu caracter mai general, de introducere în problemele de estetică. Cele mai importante sînt studiile *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* și *Comediile d-lui Caragiale* (1885). În primul, Maiorescu delimitează obiectivele și instrumentele de lucru ale artei. El împarte expunerea în două părți: „condițiunea materială" și „condițiunea ideală a poeziei", făcînd deosebirea dintre formă și fond. Apoi, pornind de la estetica lui Hegel, afirmă că „frumosul este ideea manifestată în materie sensibilă" și arată că artele se diferențiază între ele prin materialul în care se modelează ideea. Pictura are nevoie de culoare și desen, muzica — de „sonuri", sculptura — de piatră, lemn sau lut. Toate acestea sînt materiale existente în natură. Poezia nu găsește însă în natură materialul trebuitor. Materialul poeziei este imaginea pe care o deșteaptă în conștiința noastră auzirea cuvintelor poetice, cuvinte care sînt mai ales concrete, capabile să sugereze imagini. De aici deduce Maiorescu necesitatea unui limbaj poetic cît mai puțin abstract, explicînd rolul figurilor de stil în actul poetic.

Discutînd celălalt aspect, al condițiunii ideale a poeziei, criticul consideră că elementul de conținut, fondul, nu trebuie înțeles ca idee propriu-zisă, ci ca sentiment sau pasiune: „Ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțămînt sau o pasiune și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală [...]. Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, desperarea, mînia etc. sînt obiecte poetice; învățătura, preceptele morale, politice etc. sînt obiecte ale științei, niciodată ale artelor". Studiul produce o puternică impresie, mai ales că regulile teoretice erau exemplificate prin numeroase poezii socotite bune sau proaste, ceea ce imprima întregii cercetări o direcție polemică pe gustul junimiștilor.

În articolul *Comediile d-lui Caragiale*, Maiorescu discută problema moralității artei, arătînd că orice artă adevărată produce asupra omului un sentiment de înălțare și de purificare. Arta are prin sine o funcție de influențare, de modelare, deci o funcție educativă, ridicîndu-l pe om în sfera „ficțiunii ideale", combătînd egoismul, care este cauza răului din noi. Ideile acestea erau o prelucrare după Aristotel, Kant, Schopenhauer.

Chiar dacă astăzi concepția estetică a lui Maiorescu este în multe privințe depășită, ea are meritul de a fi imprimat în conștiința tinerilor creatori elementele de bază ale gîndirii clasice (Platon, Aristotel), preluate prin intermediul filozofilor germani.

Interesul pentru cultură și civilizație. Junimea a aspirat spre o cuprindere totală a problemelor de cultură, adoptînd o poziție critică severă față de orice tendință, idee sau faptă care putea compromite procesul de realizare a civilizației române moderne. Temeliile acestei civilizații fuseseră puse prin acțiunea generației de la 1848. Dar junimiștii consideră că burghezia română „s-a grăbit" să întemeieze instituții politice și culturale fără să fi existat condiții pe măsură. Dacă în anumite țări europene aceste forme de civilizație apăruseră ca rezultat al unei evoluții progresive și organice a vieții și instituțiilor de acolo, la noi ele apar fără temelie, pentru că țările române, din motive istorice cunoscute, au fost ținute cîteva secole în afara ciclului de civilizație europeană. În consecință, tot ce s-a creat prin imitație, prin împrumut,

Scanned with OKEN Scanner

nu are un fond autohton, nu e cerut de o dezvoltare gradată, organică, iar în situația concretă a secolului trecut s-a produs o adevărată ruptură între „formă" și „fond", astfel încît formele au devenit realități prost întocmite, lipsite de adevăr, periculoase — prin mediocritatea și superficialitatea lor — pentru viitorul civilizației și culturii române. Din această cauză, junimiștii fac un întreg proces vieții publice și culturale, punînd în discuție nu numai limba și literatura, ci și dreptul, economia, statul, morala, religia etc., grav afectate de încălcarea adevărului ca principiu valabil în orice domeniu de activitate: „Viținl radical în toată direcția de astăzi a culturii române — scria Titu Maiorescu — este *neadevărul*, pentru a nu întrebuința un cuvînt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă și în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public"[2].

Atacul concentric și aproape unanim al junimiștilor (excepție face A. D. Xenopol, care explică istoric fenomenul) împotriva modului constituirii, prin împrumut, a stării de civilizație pornește în termenii cei mai duri în 1868, cînd Titu Maiorescu publică studiul *În contra direcției de astăzi în cultura română*, în care afirmă că o „formă fără fond" este stricătoare, întrucît nimicește un mijloc puternic de cultură. Teoria „formelor fără fond" poate fi considerată valabilă în măsura în care a fost folosită ca principiu de critică împotriva mediocrității și imposturii și mai ales împotriva lipsei de seriozitate a unor inițiative care puteau deteriora procesul modernizării civilizației și culturii române.

Criticismul junimist a fost însă anticipat de pașoptiști (M. Kogălniceanu, A. Russo, C. Negruzzi). În judecarea procesului revoluționar care a determinat constituirea României moderne, junimiștii n-au adoptat totuși o poziție rigidă, tradiționalistă, de respingere absolută. Maiorescu, în special, dorea o dezvoltare în sens modern, european *(să fim naționali cu fața spre universalitate)*, o ridicare a fondului autohton la înălțimea formelor împrumutate, pentru că „a da înapoi este cu neputință".

IV. *„Direcția nouă" a Junimii.* După critica generală asupra tuturor formelor culturii (limbă, literatură, politică, instituții etc.), Maiorescu semnează un studiu de constatări pozitive. Combătînd o direcție falsă, societatea trebuia să-și susțină poziția cu fapte, promovînd valori (scriitori și opere), prin care să se impună în conștiința publică. Sentimentul configurării unei astfel de evoluții a spiritului public este exprimat de Titu Maiorescu în *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872). În domeniul poeziei, Maiorescu menționează două nume cu rezonanțe complet diferite: al cunoscutului poet Vasile Alecsandri, „cap al poeziei noastre în generația trecută", elogiat pentru pastelurile lui dominate de o „concepție naturală și un aer răcoritor de putere și sănătate sufletească", și numele mai puțin cunoscut al lui Mihai Eminescu, „om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, [...] dar, în fine, poet în toată puterea cuvîntului", apreciat doar după trei poezii apărute în *Convorbiri literare: Venere și Madonă, Epigonii* și *Mortua est.*

Poezia. Mihai Eminescu aduce cea mai de seamă înnoire a substanței poetice românești prin sinteza surselor folclorice ale lirismului cu cîteva din marile curente ale poeziei universale. Dar viața poetică a societății e susținută și de alți scriitori și se desfășoară pe trei direcții principale (după clasificarea lui Tudor Vianu). Prima este a „eminescianismului" ca reacție de grup: societatea are *pro-eminescieni* (Samson Bodnărescu) sau *discipoli* ai lui Eminescu

[2] Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 155.

(Veronica Micle). Apoi există și o direcție imprimată de Alecsandri prin prezența unor *scriitori obiectivi, clasici și exotici* ca Anton Naum, D. C. Ollănescu-Ascanio, N. Beldiceanu, după cum se păstrează și mai vechea direcție, *a cîntecului erotic și de lume*, prin Theodor Șerbănescu, Matilda Cugler-Poni, D. Petrino ș.a. Numele, nu foarte multe și nici de vreo valoare deosebită, alcătuiesc baza necesară fără de care nu s-ar putea concepe vîrfurile. Maiorescu le-a tratat ca atare, ilustrînd prin ele forța valorică a poeziei junimiste.

Proza. Există cîțiva *scriitori mărunți* — Leon Negruzzi, I. Pop-Florentin, Miron Pompiliu, autori de nuvele romantice și de culegeri folclorice; cîțiva *de nivel mediu* — Iacob Negruzzi, apreciat memorialist, și Nicu Gane, creator de povestiri pasionale și violente, a căror atmosferă îl anticipează pe Sadoveanu (care îl considera pe Gane ca pe un maestru al său); și doi *foarte mari* — Ioan Slavici, creatorul nuvelelor inspirate din viața poporului, și Ion Creangă, geniu „poporal", scriitor cu o extraordinară înzestrare verbală, prin care „poporul întreg a devenit artist individual", pentru că el, în mod spontan, „a făcut trecerea de la nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult" (Tudor Vianu).

Literatura dramatică se prezintă într-o situație întrucîtva diferită. Junimea încurajează teatrul prin complet uitatul Ioan Ianov, autor de „cîntecele" în maniera lui Alecsandri, prin Ollănescu-Ascanio, comediograf cuminte și didacticist, sau prin G. Bengescu-Dabija, palid imitator al lui Hasdeu și Alecsandri; dar între aceștia și I. L. Caragiale, adevăratul exponent al literaturii dramatice junimiste, nu se pot stabili legături de nici un fel.

Pentru spiritul creator al Junimii trebuie amintiți și *savanții* ei: istoricul A. D. Xenopol (1847—1920), autor al unei *Istorii a românilor* în 14 volume și al unui tratat de *Teorie a istoriei* care l-a făcut celebru în Europa; istoricul și memorialistul Gh. Panu (ambii dizidenți după o lungă colaborare); lingvistul Al. Lambrior, filozoful Vasile Conta (1845—1882), care-și publică aproape toate studiile în *Convorbiri literare*, promovînd însă o poziție filozofică depărtată cu totul de idealismul junimist.

Prin acești oameni și prin alți cîțiva și-a concretizat Junimea activitatea și intențiile. Lista de nume reliefează pregnant ceea ce timpul a omologat ca valoare. Unii au devenit simple nume în arhiva literaturii, cîțiva își păstrează interesul în limitele epocii și doar puțini au depășit-o. Dar aceștia, patru sau cinci — Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici și neapărat și Titu Maiorescu — justifică singuri, prin valoare proprie și prin influența exercitată asupra întregii mișcări literare de mai tîrziu, nu numai rațiunea de a fi a Junimii, ci și a întregii literaturi române. Fără îndoială că marii creatori sînt independenți; ei se alcătuiesc din materia particulară a istoriei și intră în perenitate ca oameni ai vremii lor. Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici sînt clasici ai literaturii române. Sînt însă produsul împrejurării junimiste, pentru că operele lor se constituie în consonanță cu momentul spiritual al Junimii și nu în afara lui.

Concluzii. Destinul Junimii n-a fost să fie doar unul cu semnificație strict istorică. În manifestările ei s-au conturat cîteva atitudini: un anumit mod de a trata problemele culturii; o anumită perspectivă asupra raportului dintre creație și valoare, dintre național și universal; toate la un loc au creat „spiritul junimist", element de referință cu efect modelator asupra literaturii române ulterioare.

Încercînd să-l definească, Tudor Vianu considera că reperele lui esențiale sînt: *spiritul filozofic și spiritul oratoric; gustul clasic și academic; ironia;*

spiritul critic. Toate aceste trăsături au acționat pe un fond psihologic comun, în care respectul pentru adevăr se îmbină cu sentimentul lucid al relativului, inteligența cu toleranța, intransigența cu prețuirea talentului, iritarea față de impostură cu vorba de duh, îndoiala cu elanul creator.

Ridiculizînd mediocrităţile şi combătînd pericolele unei culturi neasimilate, Junimea a adus o atmosferă de seriozitate, de lucru făcut temeinic. Prin ea se marchează în istoria culturii şi literaturii române începutul funcţionării sigure şi la obiect a spiritului critic, instaurarea unui înalt nivel de exigenţă faţă de intelectualul român, victoria ideii de valoare estetică, dezvoltarea gustului artistic, stimularea spiritului creator naţional (distincţiile aparţin lui Tudor Vianu). Prin toate acestea se poate demonstra că marea direcţie a progresului nostru cultural şi literar a cunoscut la Junimea un moment esenţial de remodelare calitativă.

Ajunşi aici, trebuie să stabilim raporturile dintre junimism şi etapa anterioară paşoptistă, pentru că, în ciuda numeroaselor contradicţii, mai ales sociale şi politice, între cele două momente sînt cîteva elemente comune. Există şi în junimism, ca de altfel în toate faptele de cultură ale românilor, un sens al continuităţii, care constă în preluarea tradiţiei printr-o mişcare de asumare critică şi de modernizare. Astfel, se poate observa că obiectivul fundamental al Junimii: *realizarea unei civilizaţii, a unei culturi şi a unei literaturi autentic româneşti*, trebuia făcută — după părerea tuturor junimiştilor — „prin păstrarea şi chiar accentuarea elementului naţional", deci pe un „fundament lăuntric", nu prin imitaţie. Or, lucrul acesta încercase să-l realizeze şi paşoptismul şi în principiu l-a realizat (de văzut programul *Daciei literare*), cu toate că ajunsese la rădăcini pe filieră romantică.

Diferenţa dintre cele două momente e *de atitudine* (exaltare, frenezie şi avînturi utopice, pe de o parte; luciditate, cumpătare, spirit critic şi simţ al măsurii, pe de alta), de *vîrstă culturală* (spiritual, paşoptismul ţine de adolescenţă; junimismul — de tinereţe maturizată) şi de *configurare estetică* (paşoptismul e fundamental romantic, fără să respingă clasicismul; junimismul e fundamental clasic, fără să respingă romantismul, şi manifestă un început de deschidere spre realism). Şi totuşi, în dialectica adîncă a fenomenelor, aceste diferenţieri nu reprezintă o prăpastie, ci un proces normal şi necesar de evoluţie în interiorul unei culturi.

(*S.L.R.B.*, 1987, p. 57—63)

Mihai Eminescu: „Floare albastră"

IOANA GUCIU
București

„Fără Eminescu am fi mai altfel şi mai săraci", aşa defineşte Tudor Vianu locul marelui nostru poet în cadrul spiritualităţii româneşti. Poet „nepereche" al literaturii române, Eminescu a îmbogăţit patrimoniul cultural al poporului nostru cu o operă ce reprezintă însăşi expresia sufletului românesc. În spirit romantic, Eminescu se identifică cu spaţiul şi timpul poporului său, transfigurînd artistic, cu sensibilitatea-i genială, istoria, tradiţiile, destinul neamului, dorul românesc, natura plaiurilor noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Locul „Florii albastre" în creaţia eminesciană. Ca în orice operă romantică, iubirea ocupă, în poezia lui Eminescu, un loc central. El este unul dintre marii cîntăreţi ai iubirii, tema erotică apărînd încă de la primele acorduri poetice *(De-aş avea)* şi prezentînd toate ipostazele sentimentului: de la fericirea iubirii împărtăşite (în poezia de tinereţe) pînă la satirizarea femeii *(Scrisoarea V)*, trecînd prin suferinţa pierderii iubirii şi dragostei fără speranţă *(Lacul, Şi dacă..., Floare albastră, Dacă iubeşti fără să speri, De cîte ori, iubito...)*.

Dragostea şi natura, teme romantice prin excelenţă, subordonează în poezia lui Eminescu numeroase motive aparţinînd curentului: *apa, luna, codrul, floarea albastră*, motive pe care le întîlnim şi în poezia *Floare albastră*, citită la Junimea în septembrie 1872 şi publicată în *Convorbiri literare* la 1 aprilie 1873 (după întoarcerea poetului de la Viena).

Motivul „florii albastre". Acest motiv romantic apare şi la Leopardi, la Novalis — alţi mari poeţi romantici ai lumii — fie ca ideal de puritate, fie ca simbol al iubirii şi al nostalgiei infinitului. La Eminescu, „floarea albastră" este iubita *(„Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare!")*, a cărei inocenţă luminoasă este asemenea purităţii florale. În acelaşi timp, poetul încifrează în acest motiv iubirea ca principiu cosmic — aspiraţia spre cunoaştere infinită. Căci tînărul urmează chemarea dulce a iubitei, coboară în „cercul strîmt" îndemnat de setea nemărginită de împlinire prin cunoaştere erotică. Din această perspectivă, s-ar putea spune că *Floare albastră* anticipează sinteza creaţiei eminesciene, poemul *Luceafărul*. Asemenea lui Hyperion, tînărul îşi urmează „floarea albastră", părăsind sfera înaltă a cunoaşterii filozofice spre a se abandona cunoaşterii prin eros, chiar dacă o undă de scepticism pare să-l stăpînească *(„Eu am rîs, n-am zis nimica")*. Această atitudine de îndoială este în consonanţă cu strofa-concluzie *(„Şi te-ai dus, dulce minune,/ Şi-a murit iubirea noastră —/ Floare-albastră! floare-albastră!... / Totuşi este trist în lume!")*, „rotunjind" ideatic şi compoziţional poezia.

Compoziţie şi structură. Poezia se structurează pe ideea cunoaşterii absolute, ale cărei elemente — cunoaştere filozofică şi cunoaştere erotică — sînt „antinomic-complementare". Prima secvenţă (formată din primele patru strofe) este de o subtilă ambiguitate, în sensul că există două perspective diferite: a fetei şi a tînărului. Din perspectiva fetei, totul se desfăşoară la nivelul senzorialului, ea tînjind după plenitudinea sentimentului erotic; din celălalt unghi, totul rămîne problematic, deoarece tînărul, spirit izolat, însingurat, nu are certitudinea că, ieşind din „cufundarea" în filozofie („întunecata mare" — element primordial al chaosului; „cîmpiile asire" — civilizaţiile străvechi; „piramidele-nvechite" — creaţia perenă, desăvîrşită), se poate realiza prin iubire *(„Astfel zise mititica,/ Dulce netezindu-mi părul. / Ah! ea spuse adevărul;/ Eu am rîs, n-am zis nimica.")*. Totuşi, el va răspunde chemării iubitei, căci dorinţa de a se împlini erotic, de a cunoaşte totul, îi stăpîneşte spiritul.

Secvenţa a doua este determinată de gingăşia indicibilă a fetei, care promite împlinirea iubirii, trecînd peste toate convenţionalismele, peste eventualele adversităţi *(„Şi-apoi cine treabă are!"; „Grija noastră n-aib-o nime,/ Cui ce-i pasă că-mi eşti drag?")*. Impresionează în această secvenţă modul propriu eminescian de a sugera vitalitatea gingaşă a fetei, puritatea şi frumuseţea ei, dar şi viclenia-i şăgalnică: *„Şi de-a soarelui căldură/ Voi fi roşie ca mărul,/ Mi-oi desface de-aur părul/ Să-ţi astup cu dînsul gura"*.

Scanned with OKEN Scanner

La Eminescu, sentimentul erotic se contopește cu sentimentul naturii. Frumusețea nepieritoare a naturii dă iubirii sensul unui ideal uman suprem. Sensibilitatea poetului aduce densitatea și prospețimea trăirii celui care contemplă universul etern: „— *Hai în codrul cu verdeață,/ Und-izvoare plîng în vale./ Stînca stă să se prăvale/ În prăpastia măreață./ Acolo-n ochi de pădure,/ Lîngă bolta cea senină/ Și sub trestia cea lină/ Vom ședea în foi de mure*". Apar aici motive eminesciene prezente în multe poezii de dragoste: *motivul codrului ocrotitor, trestia, izvoarele, luna, satul, noaptea.*

Folosirea viitorului (*„vom ședea"*, *„voi cerca"*, *„mi-oi desface"*, *„-i spune"* etc.), a condiționalei cu verbul tot la viitor (*„De mi-i da o sărutare"*), a prezumtivului *„s-a fi ivit"* (mod exprimînd o acțiune presupusă, bănuită) introduce în textul poetic o altă ambiguitate subtilă, în sensul că toate aceste elemente gramaticale pot sugera fie ideea iubirii ca dorință, fie ideea neîmplinirii dragostei. Nu reiese ideea neîmplinirii iubirii, deoarece întreaga secvență a treia este concentrată asupra tensiunii simțirii tînărului înlemnit parcă de preaplinul sufletesc: *„Înc-o gură și dispare.../ Ca un stîlp cu stam în lună!/ Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!"*. Și, pe neașteptate parcă, apare un final gnomic, cu semnificație situată la antipodul trăirilor anterioare: *„Totuși este trist în lume"*. Dar sfîrșitul nu era imprevizibil, căci corespunde, simetric-întregitor, primei secvențe a poeziei (în care tînărul se îndoia de posibilitatea împlinirii prin iubire). Acum se dezambiguizează sensurile secvenței a doua: nu este iubire neîmplinită, nu este iubire ca dorință, ci pierderea acestui sentiment în moarte (*„Și te-ai dus, dulce minune,/ Și-a murit iubirea noastră"*). Dragostea a trecut în moarte, dar nu înainte de a fi fost trăită în toată plenitudinea ei. Poetul ajunge la convingerea amară că trecerea universală este suverană și în iubire, chiar și atunci cînd iubirea s-a împlinit. În această viziune interpretativă, „totuși" —, și nu „totul", cum au interpretat unii critici — pare a fi controversatul cuvînt cu care începe ultimul vers al poeziei, rostit cu imensă părere de rău (în acest punct *Floare albastră* se îndepărtează de *Luceafărul*, unde sentimentul nu este de regret, ci este rece și disprețuitor). Căci steaua „cu noroc" a apus prea repede, „prigonită" de însăși condiția trecătoare a omului, pe care Eminescu o crede „vis al morții-eterne".

Limbajul. Ideile poetice sînt susținute stilistic în mod diferențiat. Tonul șăgalnic, intim al fetei care își cheamă iubitul la împlinirea erotică este redat printr-un limbaj direct, familiar, pornit de la forme populare. În acest sens, poate fi citată întreaga secvență a doua, care abundă în forme populare ale verbelor, în expresii de sorginte populară: *„voi cerca"*; *„mi-oi desface"*; *„și-apoi cine treabă are?"*; *„mi-i ținea de subsuoară"*; *„te-oi ținea de după gît"* *„ne-om da sărutări"*; *„Cui ce-i pasă că-mi ești drag"* etc. Predilecția poetului se îndreaptă către limba populară, pentru că ea dă versului muzicalitate, îl face cristalin. Dar Eminescu încarcă expresia populară de sensuri simbolice, îi dă tonalitate unică prin culoare și nuanță. Iubirea fiind pentru poet cunoaștere, miracol al împlinirii, sentiment etern, suprem, epitetul devine metaforă.

Universul spiritual este redat cu ajutorul sintagmelor care cuprind epitete individuale cu valoare de simbol (*„întunecata mare"*, *„ceruri nalte"*, *„piramidele-nvechite"*), spre a sugera, în această primă parte a poeziei, o perspectivă nelimitată, a spațiului, dar, mai ales, a spiritului însetat de cunoaștere.

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Eminescu: „Scrisoarea I"

CRISTINA IONESCU
București

Izvorîtă din atmosfera romantismului universal, publicată în *Convorbiri literare* în 1881, *Scrisoarea I*, amplă compoziție lirică și filozofică eminesciană, îmbină, într-o formă unică, o bogăție tematică și numeroase motive poetice. Condiția geniului izolat de oameni prin capacitatea sa de cunoaștere, capabil de obiectivare, melancolia singurătății sale, relația lui cu timpul, cosmogonia, teme predilect romantice, capătă realizare artistică majoră în *Scrisoarea I*. Prin contrastul dintre ideal și real sînt prezentate, ca într-o adevărată panoramă a deșertăciunilor, toate amărăciunile care copleșesc viața omului de geniu, „tragedia fantastică" a gîndirii uriașe care cuprinde tainele universului.

Structurat armonic, cu densitate ideatică, poemul cuprinde cinci unități în care se îngemănează cugetarea înaltă cu expresia desăvîrșită.

Cele șase versuri care alcătuiesc prima parte deschid și închid poemul, impunînd nota majestuoasă, solemnă a cadrului nocturn în care domină strălucirea atotștiutoare și rece a lunii, „stăpîna mării". Tabloul cîștigă în grandoare prin atmosfera de meditație în care străbate sentimentul de melancolie: *„Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie, / Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate / De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate"*. În partea a doua motivul lunii eterne se reia cu accente noi și valori artistice sporite. Versurile citate se întregesc cu motivul timpului bivalent (timpul individual: *„Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare"*, și timpul universal), sugerat de motivul lunii: *„Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate"*. Sintagma *„lung-a timpului cărare"* subliniază scurgerea neîntreruptă a vremii, iremediabila trecere, termenul „cărare" imprimînd originalitate imaginii. Cuvintele populare, cu rezonanță arhaică sau regională — „ostenite", „sara" „odaie", „văpaie", „o vecie" — adîncesc accentele majestuoase ale versurilor, „întruchipări ale poeziei înseși".

În partea a doua, motivul lunii, „stăpîn-a mării", care lunecă „pe a lumii boltă" și plutește pe „mișcătoarea mărilor singurătate" dă amploare în spațiu tabloului. Sintagmele substantivale alături de verbele: „luneci", „scînteiază", imprimă o notă de strălucire și suavitate cadrului. Chemarea „Lună tu" este urmată de predicate la persoana a II-a, situate la final de vers și cu rimă plină: „luneci", „întuneci".

Eminescu amplifică fondul filozofic al poemului, introducînd motivul schopenhauerian al identității indivizilor prin destinul morții: *„Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,/ Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții,/ La același șir de patimi deopotrivă fiind robi, / Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi"*.

Poetul se oprește la înfățișarea mizeră a bătrînului dascăl, cugetătorul a cărui minte se înalță pînă la perspectivele cosmice: *„Uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic, / Universul fără margini e în degetul lui mic"*. Acest sărman Dionis, ajuns la bătrînețe, cuprinde în gîndirea lui perspectivele cosmice, poetul realizînd într-o formă artistică inegalabilă, rod al fanteziei romantice și al interferării ei cu datele filosofice, tabloul cosmogoniei.

G. Călinescu precizează că *„opera lui Eminescu izvorăște și ea din fiorul cosmogonic. Poemele lui se învîrtesc toate mai aproape sau mai departe de simburele de întuneric al golului primar, dar momentul însuși al genezei l-a formulat în două compuneri în «Rugăciunea unui dac» și «Scrisoarea I»*. În prima defini-

Scanned with OKEN Scanner

rea genezei e mai scurtă și are forma unei teogonii politeiste„ [...]„ «*Scrisoarea I» cuprinde o cosmogonie cu mult mai mare spaimă a golurilor și de nuanță agnostică a brahmanismului*". După atitudinea contemplativă a poetului față de infinitul spațiului, urmează desfășurarea dinamică a proceselor cosmice cu aspectele genezei, ale evoluției și ale extincției finale a elementelor.

Izvoarele cosmogoniei, în toată impresionanta ei desfășurare, se află în *Imnul creației* din *Rig-Veda*, căruia Eminescu îi adaugă elemente budiste, schopenhaueriene sau culese din teoria lui Kant-Laplace. Nu adevărul științific interesează în acest caz, ci emoția poetică, „fecunda capacitate imaginativă" a poetului: „*La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă, / Pe cînd totul era lipsă de viață și voință, / Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns... / Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns. / Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă? / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă, / Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază, / Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază, / Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,/ Și în sine împăcată stăpînea eterna pace*". Negația, în toate înțelesurile ei, ca lipsă de mișcare, ca stare anterioară creației, exprimă haosul inițial. Impresionează capacitatea poetului de a materializa abstracțiile, dezordinea primară a elementelor, spațiul, prin varietatea stilistică, verbe și substantive frecvente, situate uneori antitetic, locuțiuni, repetiții lexicale, imagini plastice, unele versuri fiind în întregime metaforice: „*Dar de-odat un punct se mișcă... cel întîi și singur. Iată-l / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl!... / Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii / E stăpînul fără margini peste marginile lumii...*".

Eminescu îmbogățește țesătura filozofică a poemului cu motivul „dorului nemărginit", sinonim, în context, cu „dorul de neființă" și cu acela al macrocosmosului și microcosmosului. Cosmogonia impresionează nu numai prin priveliștile care se perindă, concretizate în tablouri vaste, ci și prin dinamica interioară și fiorul ipotezelor, marcate de interogațiile succesive.

Lirismul devine grav în motivul stingerii finale, „ca în apocalipsul lui Ioan din Samos". Imagini ale morții și sfîrșitului cosmic învăluie viziunea în culori sumbre: „*Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș / Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși /* [...] *Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit, / Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit. / Timpul mort și-ntinde trupul și devine veci*nicie".

În partea a patra, întîlnim cugetările bătrînului dascăl cu privire la destinul indivizilor, în motivul filozofic al „identității omenirii cu individul și al acestuia cu omenirea" (*„Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate"*) și *cel al „ireversibilității timpului"* (*„Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gîndesc?... / Ca și vîntu-n valuri trece peste traiul omenesc"*). Nepăsarea contemporanilor, neînțelegerea și curiozitatea urmașilor meschini, care nu vor înțelege setea de adevăr și frumos a creatorului, ci vor căuta amănunte biografice pentru a-l apropia pe cugetător de cercul strîmt al existenței lor, adîncesc drama bătrînului dascăl. Apare în acest context „motivul iluzoriului trăit în contemplarea propriei existențe" (*„Și cînd propria ta viață singur n-o știi pe de rost, / O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?"*). Satira își face loc gradat, alternînd cu accente de adînc pesimism, concretizate în motivul „vanitas vanitatum" ca în Ecclesiast, și în acela al „destinului atotcuprinzător al morții": „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune / Peste toate o lopată de țărînă se depune".

Ultima parte reia imaginea luminii selenare, care surprinde în liniștita ei splendoare frumusețea perenă a naturii, contrastînd cu adevărul

Scanned with OKEN Scanner

grav al „identității tuturor oamenilor cu ei înșiși și a tuturor laolaltă în perspectiva morții": „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții / Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții".

Cel mai mare creator de limbă din literatura română, înălțat în universalitate prin profunzimea și complexitatea operei sale, a realizat în *Scrisoarea I*, ca și în *Luceafărul*, o sinteză a gîndirii sale filozofice, care a fuzionat adînc cu măiestria artistică. Prin inegalabila lui putere creatoare „el se depărtează deodată de sfera contemporanilor săi și rămîne într-o solitudine pe care nici pînă acum poezia românească n-a tulburat-o".

Mihai Eminescu: „Luceafărul"

EUGEN TODORAN
Timișoara

Apărut în *Almanahul Societății Social-Literare „România-Jună"*, la Viena, *Luceafărul* reprezintă o culme a creației eminesciene. T. Vianu consideră că „în presentimentul dezastrului apropiat Eminescu își strînge încă o dată toate puterile. De pe promontoriul înalt pe care se ridică, el privește toată opera sa trecută, culege din ea germenii mai importanți de inspirație autentică și îi concentrează într-o singură mare viziune" (*Poesia lui Eminescu*, 1930). *Luceafărul* reprezintă, așadar, suprema mărturie a unei experiențe de viață a poetului, dar și o sinteză a întregii lui opere.

Opera lui Eminescu este inepuizabilă, poetul fiind înzestrat, cum spunea Maiorescu în prefața primei ediții, „cu darul de a întrupa adînca sa simțire și cele mai înalte gîndiri într-o frumusețe de forme, subt al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viață".

În linii mari, două planuri principale sînt de reținut în interpretarea poeziei; unul biografic, incluzînd *alegoria* geniului, cu deschideri spre concepția romantică despre soarta geniului în lume, și altul *simbolic*, incluzînd sensurile de adîncime ale poemului, privind concepția poetului despre lume, dedusă din filozofia omului superior, neînțeles de semenii săi.

În primul-plan, avem în vedere însemnarea făcută de Eminescu pe marginea unei variante a poemului: „dacă geniul nu cunoaște moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit". Un „geniu fără noroc", sau un „geniu pustiu" a fost și Eminescu în condițiile vieții lui, de unde și interpretările biografice ale poemului, după documentele păstrate și mărturiile contemporanilor. Este drept, biografia poetului poate arăta în ce fel scurta lui viață a plătit cu prețul a numeroase suferințe și mizerii strălucirea nemuritoare a operei sale, dar pentru explicarea alegoriei *Luceafărului* trebuie suspendată anecdotica biografiilor romanțate. Pentru confruntarea legendei cu biografia este destul să amintim că ideea geniului nemuritor apare în gîndul poetului în anii tinereții, cînd încă el nu avea motive de resemnare gravă în fața vieții. Dintre toți cei ce se zbat în scena vieții, va spune el în cîteva versuri, „numai poetul, ca păsări ce zboară deasupra valurilor, trece peste nemărginirea timpului". Alegoria consemnată de Eminescu include un gînd mai adînc, în ideea vastității orizontului, a „nemarginilor" lumii în „zborul" geniului nemuritor.

Cu această observație depășim primul plan, al *alegoriei*, și pătrundem, prin sensurile deschise ale *simbolului* din poemul *Luceafărul*, în planurile de adîncime ale „legendei", în treptata elaborare poetică, de la basmul-izvor pînă la forma definitivă a poemului. Eminescu ne-a indicat el însuși izvorul

Scanned with OKEN Scanner

într-un basm cules de R. Kunisch în țările române, *Fata în grădina de aur*. Este vorba de un împărat care avea o fată vestită pentru frumusețea ei și ca s-o ascundă vederii oamenilor a închis-o într-un palat dintr-o grădină frumoasă, într-o vale înconjurată de munți, și a lăsat-o în grija roabelor cu porunca să i se împlinească orice dorință, însă niciodată să nu se deschidă vreo fereastră a palatului. Un fecior de împărat a pornit în căutarea ei, dar pînă să ajungă el la palat, în fața ferestrei deschise, la rugămintea ei, a apărut un zmeu, prefăcut în vînt și, aprins de dragoste pentru fată, arătîndu-i-se în vis ca un tînăr frumos. Eminescu a modificat personajul de basm, făcînd din zmeu un luceafăr, care, în versiunile succesive ale poeziei, va fi o întrupare a geniului nemuritor, ce se va izola, în gîndul lui, de muritori. În *Fata în grădina de aur* năzuința spre ideal apare ca dragoste a unui nemuritor pentru o muritoare, în suferința celui ce din înălțimile idealului se coboară la condiția pămîntească, simțind nepotrivirea cu cei ce trăiesc în cercul strîmt al vieții lor, a căror chemare îl ispitește să renunțe la nemurirea lui. Tema aceasta va fi inclusă de poet într-un *mit românesc*, ce poate fi pus în relație cu *dacismul* lui. Întruchiparea Luceafărului ca „un tînăr voevod" ne duce spre „craiul de Geția cea veche" din poemul postum *Gemenii*, în care Sarmis este blestemat de zei, prin glasul soarelui, ca în lume nemurirea să fie umbra gîndirii lui, dar, în fruntea oamenilor mergînd, să rămînă neînțeles de ei. Este voievodul căruia ursitoarele i-au menit tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte, reprezentînd, în imaginația poetică, permanența istorică a Daciei, în *Povestea Dochiei și ursitoarele*. Coborît din mit în istorie, nemuritorul poartă numele descălecătorului de țară, în *Mușatin și ursitoarele*.

Cu toate izvoarele folclorice, Eminescu nu gîndea *mitic*, ci *poetic*, adică includea elementele mitice într-o reprezentare simbolică proprie poeziei. Într-o gîndire poetică orice reprezentare implică o generalizare filozofică, de aceea concepția filozofică este cea care dă un anumit sens de adîncime simbolului poetic. Aceasta înseamnă că în *Luceafărul*, dincolo de posibila „alegorizare" a poemului, ne interesează gîndirea filozofică, în atitudinea geniului față de lume și față de oameni, încifrate, ca filozofie asupra existenței, într-o profundă gîndire poetică.

Poemul este astfel, în perspectivă filozofică, o „expresie a *conștiinței* geniului, într-o unitate a „apropierii" și a „depărtării", comunicată poetic în forma unui dialog interior între „ființa superioară" sau *Hyperion* și propriul său gînd de nemurire. În zborul lui spre Ziditorul lumii îi „creșteau" a lui aripe, el parcurgînd succesiv, la infinit, formele finite, ale lumii, iar anii „treceau" în tot atîtea clipe, în cerul de stele el părînd „un fulger nentrerupt"; așadar într-un timp și spațiu de neconceput rațional ca un „început", ci doar de imaginat într-o cosmogonie poetică, cum se spune într-o variantă: „Vedea ca-n ziua cea dintăi, născînd din neguri stele, umplînd a haosului văi și izvorînd din ele". Luceafărul îi cere Ziditorului dezlegarea de nemurire, pentru o „oră de iubire", la chemarea, în vis, a muritorilor. Dar Ziditorul, conștiința nemuririi lui fiind, nu-i poate da această dezlegare fără a se nega pe sine însuși, în forța lui creatoare: „Tu ești puterea mea, / Nu pot să neg acea putere. / Dar cere-mi universul tot, / Ce nu pot da nu cere. / Iar tu Hyperion rămîi, / Ori unde ai apune. / Tu ești din forma cea dintîi, ești veșnică minune". În reprezentarea simbolică a drumului spre Ziditorul lumii, Hyperion, născut fiind „din forma cea dintîi", „cuvînt curat", odată cu lumea, veșnic ca ea, trebuie să rămînă *el însuși*, în tot ce gîndul lui contemplă în mișcarea universului: „Din sînul veciniculuí ieri, / Trăiește azi ce moare, / Un soare de s-ar stinge-n cer, / S-aprinde iarăși soare". Și astfel,

în dialogul interior, care constă în găsirea *altului* prin *sine însuşi*, coborîrea lui Hyperion în centrul lăuntric al fiinţei sale, „dintru început" este totodată o înălţare spre infinitatea lumii exterioare, a „fiinţei ce nu moare".

Acest înţeles îl are, în legenda *Luceafărului*, investirea unei fiinţe pămîntene, cum era zmeul în basmul la care ne-am referit, cu atribute cereşti, transformat astfel în luceafăr. Întreaga elaborare a poeziei în diferitele ei versiuni, de la *Fata în grădina de aur* pînă la *Luceafărul*, este determinată de precizarea acestei idei poetice. Sensul simbolurilor se va schimba în această elaborare: raportul nemuritoare-muritor, din basmul tradiţional, va fi înlocuit de raportul nemuritor-muritoare. Fata de împărat devine o „oarecare" Cătălina, pe care feciorul de împărat, devenit şi el Cătălin, „un paj ce poartă-a-mpărătesei rochii", o învaţă „din bob în bob amorul". Dar „dorul de luceferi" în gîndul muritorilor nu s-a stins: „Cobori în jos, luceafăr blînd, / Alunecînd pe-o rază, / Pătrunde-n casă şi în gînd / Şi viaţa-mi luminează!" Luceafărul nu mai cade însă din „înaltul" gîndului său de nemuritor, ca în trecut, dar nu va înceta să lumineze din înălţimile universului pe cei ce, la rîndul lor, nu vor înceta să-l viseze în cercul strîmt al vieţii lor.

Aceasta este înţelepciunea *Luceafărului*, dedusă din sensurile simbolului poetic. Dacă „geniul nu e capabil a ferici pe cineva şi nici capabil de a fi fericit", Hyperion înţelege din dialogul interior cu sine însuşi că ascultarea de propria sa natură de nemuritor este tocmai răspunsul la chemarea pămîntenilor. Iar „drama" lui este că el „cade" din înaltul său în condiţia pămîntenilor, pentru ca în „ora de iubire" să-i trezească omului „dorul de luceferi", de înălţimi. Resemnarea în „lumea lui", nemuritor şi rece, este resemnarea ideală la care tinde orice om cu conştiinţa ridicării lui din condiţia *umanului*.

Din această înţelepciune a „Luceafărului" deducem *lecţia* lui pentru cei în visele cărora apare. G. Călinescu, cel mai autorizat exeget al operei lui Eminescu spunea: „Noi citim *Luceafărul* cu o educaţiune poetică formată de întreaga operă eminesciană, ne urcăm spre el treptat într-un peisaj întreg" (*Opera lui M. Eminescu*, V, p. 254). Şi dacă idealul „Luceafărului" încifrează în simbolul poetic ideea geniului nemuritor, *opera* poetului, *Luceafărul*, reprezintă „spiritul nemuritor" al întregii literaturi române.

O spunea încă T. Maiorescu în studiul publicat în anul morţii poetului:

> Pe cît se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbii naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării româneşti.

(*L.L.R.*, nr. 3, 1983, p. 27—29)

Mihai Eminescu: „Glossă"

CORNEL MORARU
Tîrgu-Mureş

Publicată prima dată în ediţia I, Maiorescu, din decembrie 1883, *Glossă* fusese definitivată ceva mai înainte, la sfîrşitul lui 1882, după ce poetul a supus-o unor succesive prefaceri, începînd încă din anul 1874, paralel cu *Scrisorile* şi *Luceafărul*. Se cristalizează pe parcurs trei tipuri de glosă: două a nouă strofe şi altul de zece strofe. Maiorescu a preferat versiunea completă (cu zece strofe), probabil pentru simetria şi echilibrul desăvîrşit al compoziţiei. De remarcat că Eminescu însuşi evoluase între timp, sub presiunea

Scanned with OKEN Scanner

gustului junimist, în direcția unui romantism bine temperat, cu pronunțate caractere clasiciste.

Ca specie poematică fixă, glosa atrage atenția prin dificultatea scenariului formal, transpus într-un registru liric de o monotonie înșelătoare (la Eminescu). Regulile jocului sînt mai severe ca la alte specii: întîia strofă este reluată vers cu vers în finalul strofelor următoare, pentru ca ultima strofă s-o reproducă în aranjament invers pe prima. Desigur, în absența emoției artistice autentice, glosa devine un simplu exercițiu de pură virtuozitate abstractă, după cum resorbirea integrală a schematismului metric în mișcare spontană interioară a poemului este privilegiul marilor creatori. Să amintim numai vocația sonetului la Dante și Shakespeare sau fascinația rondelului la Macedonski. La fiecare autodisciplina formală a dus la concentrarea discursului poetic, dar mai ales la prelungirea aparentei demonstrații de idei și imagini în valori de sugestie muzicală, adîncind lirismul pînă în subconștient. Nu există poezie mare fără abisuri și extaze infinite. Încît consistența lirică a glosei eminesciene e mai presus de orice discuție. Ea este dată de substratul filozofic, de unicitatea tonului, de ampla și profunda vibrație a eului în fața spectacolului vieții. Comentariul va încerca să restituie pas cu pas toate aceste componente: straturi de reflecție și lirism, transfigurate în expresia ultimă, plină de vrajă a unui discurs cu accente cutremurătoare de exorcism metafizic.

A. Motive filozofice. Multe din versiunile *Glossei* transpun liric principii bine cunoscute din filozofia vechilor greci. Nemișcarea, imobilismul ființei provin de la Parmenide și Zenon din Elea. În general, încremenirea eleată e asociată legii implacabile a naturii, așa cum este ea formulată pentru prima dată în fizica stoică (Zenon din Atena, Cleanthes și Chrisipp). Din etica aceluiași curent stoic, cu deosebire din Epictet și Marcus Aurelius, Eminescu preia motivul lumii ca teatru, semnalat și la Ronsard, Shakespeare sau Baltazar Gracián, și mai ales atitudinea de indiferență senină în fața deșertăciunilor lumești (*apatheia*). Bineînțeles, totul e filtrat prin Schopenhauer, iar sursa imediată a *Glossei* a fost indentificată în cugetările suedezului Oxenstierna, traduse în românește pe la 1750 după un intermediar francez.

Fără a intra în prea multe detalii, amintim, pentru a lărgi contextul lecturii, că motivul lumii ca teatru (strofele 4 și 6) și conceptul schopenhauerian al prezentului etern (strofa 5) pot fi regăsite și în alte poeme eminesciene, cum ar fi *Împărat și proletar* — ultimele cinci strofe, *Cu mîne zilele-ți adaogi* și *Luceafărul*. Considerăm că tocmai infiltrațiile acestor motive și imobilismul eleat au determinat, în *Glossă*, comprimarea vizionarismului cosmogonic eminescian (bunăoară cel din *Scrisoarea I*) în propoziții simple și clare, dar încărcate de un fior al eternității. Cadența versurilor, îndeosebi a celor repetitive, sugerează o mișcare în cerc, semn că poetul se situează acum într-un prezent etern, în absolut. Un vers ca „Vreme trece, vreme vine" e formulat în spiritul fatalității stoice, în timp ce versurile „Ca să nu-ndrăgești nimic / Tu rămîi la toate rece" (într-o variantă: „Și rămîi senin și rece") par să parafrazeze horațianul „nil admirari", echivalentul poetic cel mai exact al „apatiei" filozofice.

Se înțelege însă că infrastructura filozofică a poemului nu interesează în sine, ci funcțional. Simpla identificare a unui motiv sau concept constituie mai mult o operație preliminară, în cadrul unei lecturi intertextuale a poemului. Pentru noi esențială e maniera în care reminiscențele filozofice participă

Scanned with OKEN Scanner

la substanța afectivă a lirismului. În acest sens, *Glossă* oferă un model remarcabil de transmutare a preceptelor etico-filozofice în sentiment liric autentic.

B. T o n a l i t a t e ș i s p e c t a c o l. De fapt, în *Glossă* ideile sînt înscenate cu acel simț superior al dramaticului pe care marele poet l-a probat în multe din creațiile sale. Efectul este un spectacol al lumii, de respirație cosmică și socială, grandios și detestabil în același timp. Decorul de-a dreptul abstract, dedus din mecanica imobilistă a lumii, e însuflețit de tonalități adecvate: amestec de indiferență sublimă (ceva din liniștea cosmică a „auritelor zodii" dintr-o variantă a poeziei *Sara pe deal*) și de resentimente polemice deznădăjduite. Nu întîmplător o primă versiune a poemului se intitula *En spectateur*, iar G. Călinescu vedea în *Glossă* o satiră mascată de limbajul etic. Cel puțin strofele 7, 8, 9 îi dau dreptate criticului, cu precizarea însă că poetul nu pare deloc fixat în satira simplă, că polemismul e sublimat în cele din urmă în metafizic — printr-o insistentă și strivitoare raportare a micilor mizerii zilnice la imobilismul etern al ființei: „Timpul care bate-n stele / Bate pulsul și în tine" (dintr-o variantă nepublicată).

Dar timbrul cu totul aparte al *Glossei* se află mult mai aproape de sentimentul acut al depersonalizării eului care însoțește lectura adecvată a poemului. În măsura în care se depărtează de lume, poetul se depărtează și de sine, proiectîndu-se tragic într-un „tu" indeterminat, ca într-o poveste în care viața-i pare spusă „de-o străină gură" (cf. *Melancolie*). Înstrăinarea de sine e cu atît mai plină de dramatism, cu cît se manifestă într-o formă imperativ-polemică, și singura soluție a regăsirii eului pierdut e întrezărită de abia în detașarea iluzorie de amăgirile vieții: „Tu așează-te deoparte / Regăsindu-te pe tine" etc.

C. M u z i c a i d e i l o r. La prima vedere *Glossa* pare o demonstrație în care concluzia repetă întocmai teorema anunțată. Strofa-temă, cum o numea Perpessicius, se desfășoară în circuit închis pînă ajunge iarăși la sine. Singurul artificiu care sparge monotonia formală constă în varietatea reluărilor și topica șocantă din strofa recapitulativă. Recunoaștem aici cîteva dintre caracteristicile așa-numitului stil apoftegmatic: grad sporit de generalitate, stilizare desăvîrșită pînă la pura abstracție, claritate absolută, abolirea distincțiilor de timp și spațiu în spectacolul unei lumi înstrăinate, de negîndit și de nerostit de aici înainte.

Și totuși această „claritate" ascunde ceva. Lectura nu se va mărgini doar la contemplarea rece a esențelor. Versurile, de factură sentențioasă, sînt grefate — paradoxal — cu destulă libertate pe un fond liric paroxistic, bine mascat de retorica și poza eului înstrăinat de lume și de sine însuși. Ultimul vers este identic cu primul, semn că totul s-a topit în fluiditatea unui singur ton. Ceea ce rămîne după consumarea tragică a spectacolului alienării este muzica tensionată a ideilor, covîrșitoarea senzație că limpezimea însăși e de-acum o presimțire a neantului. Drama neantizării eului în lirica eminesciană ia forme dintre cele mai neașteptate. Uneori neantul personal se resoarbe în neantul cosmic și în spectacolul satirei sociale, alteori neantul cosmic se prelungește ca o fatalitate în cel personal. Natura însăși se manifestă ca o stihie ce absoarbe cu vraja ei individul cu dramele lui mărunte. În *Glossă* se simte fascinația acestui gol absorbant din subtext, poate mai mult ca în *Luceafărul* sau în *Scrisori*. Pentru a se situa în absolut, poetul se izbește de limitele cunoașterii și ale poziției eului în lume și încearcă să le depășească, să le exorcizeze.

De aceea, poemul curge riguros și coerent nu ca un manual de etică și învățături abstracte, ci ca o vrajă, ca un exorcism.

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Eminescu: „Sărmanul Dionis"

FLORIN MIHĂILESCU
București

Primul lucru care trebuie demonstrat este valoarea de artă a acestei opere eminesciene, operație cu atît mai necesară cu cît comentariile se axează de obicei asupra implicațiilor filozofice, studiindu-le în sine sau prin raportare la sursele kantiene și schopenhaueriene și nu, așa cum totuși e mai normal, ca epifenomene ale ficțiunii literare. Fie în poezie, fie în proză, meditația filozofică nu poate constitui un scop în sine, ea trebuie să servească puterii de viață și de sensibilitate a operei, altfel, oricît de interesantă ar fi, dăunează condiției estetice. Nu e greu de observat, de altfel, că în *Sărmanul Dionis*, ca și în poeme, meditația lui Eminescu nu e una propriu-zis filozofică, neavînd nici precizia, nici stringența logică necesară, ci mai curînd o reverie specific romantică pe marginea unor idei generale. Ceea ce, cu alte cuvinte, interesează spiritul liric al poetului nu este valoarea de adevăr a reflecțiilor sale, ci farmecul de inedit al perspectivelor adesea imaginare, ipotetice pe care aceste reflecții le presupun. În *Sărmanul Dionis* la o asemenea funcție strict estetică se adaugă și aceea de caracterizare a personajului central și, apoi, de declanșare a mișcării epice și a conflictului interior.

Iată, de pildă, începutul nuvelei apărută în *Convorbiri literare* din dec. 1872—ian. 1873. Întorcîndu-se spre casă, Dionis meditează asupra teoriei lui Kant despre subiectivitatea spațiului și a timpului ca forme ale intuiției noastre și face, în consecință, speculații în legătură cu relativitatea dimensiunilor lor. Elementul important al acestor pagini introductive nu e încă reprezentat de ideile ca atare, ci de fantezia ce se naște din ele. Nu urmărim la lectură în primul rînd ideația lui Dionis, ci ipotezele fantastice la care ajunge. Caracterul fantastic al ipotezelor nu vrea să spună că ele sînt lipsite de orice logică, ci doar că presupun împrejurări care trec dincolo de limitele experienței și ale realității constatate și constatabile prin mijloace pozitive.

Implicațiile relativității spațiului și timpului au reținut nu o dată atenția unor scriitori sau gînditori și nu e lipsit de interes să semnalăm aici un text în care meditația apare nu numai în spiritul lui Eminescu, dar chiar și într-o formă foarte apropiată de a lui. În *Grădina lui Epicur*, Anatole France, prefigurat și el de Rènan din *Omul și universul*, scrie la un moment dat:

„E tot așa de posibil ca milioanele astea de sori, adăugate la alte miliarde ascunse ochilor noștri, să nu formeze laolaltă decît o globulă de sînge sau de limfă în corpul unui animal sau al unei insecte imperceptibile față de o lume care depășește orice concepție omenească despre mărime și care n-ar fi ea însăși, totuși, comparativ cu cine știe ce altă lume, decît un grăunte de nisip. Tot astfel nu e deloc absurd să ne închipuim că veacuri întregi de cugetare și de inteligență trăiesc și mor sub ochii noștri într-o clipă pe un atom. În ele însele lucrurile nu sînt nici mari, nici mici, și cînd afirmăm, de pildă, că universul este un atom; concepția asta e strict omenească. Dacă lumea întreagă ar fi redusă dintr-o dată la dimensiunile unei alune, proporțiile dintre lucruri rămînînd aceleași, prin nimic n-am putea să ne dăm seama că s-a schimbat ceva în univers. Steaua polară, închisă o dată cu noi sub coaja de alună, ne-ar trimite, ca și în trecut, în cincizeci de ani lumina ei. Și pămîntul, mai neînsemnat decît un atom, ar fi stropit totuși de aceeași cantitate de lacrimi și de sînge care îl scaldă și astăzi".

Analogia cu pasajul introductiv din *Sărmanul Dionis* este mai mult decît evidentă și se impune studiului comparat al paralelismelor literare.

Am indicat-o aici însă pentru altceva, și anume pentru a sublinia răspîndirea unui motiv al meditației, adică o contemplație a universului *sub specie aboluti*, căci numai așa relativitatea iese mai bine la iveală. Aspirînd spre o cuprindere integrală a lumii, omul romantic se izbește la tot pasul de obstacole insurmontabile, a căror constrîngere tinde totuși să o depășească prin imaginație. De aici reveria, sau cum ar zice Eminescu însuși, „visătoria".

Un astfel de personaj care se compensează prin vis este și Dionis, numai că el crede cu încăpățînare și exces de subtilitate metafizică în realitatea lui pînă la a confunda cele două planuri și de n-ar fi ironia autorului („witz"-ul romantic) care privește cu detașare închipuirile eroului său, lucrurile ar rămîne pînă la sfîrșit confuze și n-am ști, poate, care e adevărata ipostază a lui Dionis.

Partea introductivă a nuvelei, care ne familiarizează cu lumea gîndurilor și a existenței cotidiene a personajului principal, continuă prin a ne înfățișa strada, cafeneaua și locuința lui Dionis, toate la fel de sordide, apăsate parcă de un blestem al descompunerii, mai evidentă acum sub ploaia care cade. Singurul element feeric al peisajului e luna, care răsare în cele din urmă dintre norii risipiți după ploaie. Portretul fizic al lui Dionis și imaginea camerei sale confirmă atmosfera romantică a întregii evocări. Aproape toate notele caracteristice viziunii romantice se regăsesc aici: Dionis e tînăr, palid, melancolic, orfan și sărac, povestea însăși a nașterii lui e neobișnuită, ca și destinul tragic al părinților, morți înainte de vreme. Casa unde locuiește e veche și dărăpănată, ascunsă *„în mijlocul unei grădini pustii, unde lobodele și buruienile crescuse mari în tufe negre-verzi..."* etc., iar camera de la etaj pe care o ocupă Dionis are pereții *„negri de șiroaiele de ploaie ce curgeau prin pod și un mucegai verde se prinsese de var..."* etc. Mobilierul simplu, aproape elementar, și stivele cîtorva sute de cărți, cele mai multe vechi și ele, completează peisajul. Acumularea de detalii nu dă varietate și complexitate obiectelor, căci romanticul e unilateral ca și clasicul, numai că, spre deosebire de acesta, care urmărește generalul, tipologicul, canonicul, el vizează excepționalul.

Totul pare prin urmare a-l izola pe Dionis și, pentru a completa tabloul, înseși preocupările lui sînt insolite, căci ele tind să descopere posibilitatea regresiunii în timp și a anulării distanțelor cosmice. Cu ajutorul unui compendiu de astrologie care dăruiește puteri magice cui știe să-l folosească, Dionis încearcă experiența crucială, nu înainte de a arunca o privire visătoare spre casa vecină, de unde pătrund pînă la el sunetele diafane ale unei voci fecior-elnice: *„Și liniile semnului astrologic se mișcau cumplit · ca șerpii de jaratic. Tot mai mare și mai mare devenea păinjinul. «Unde să stăm?» auzi el un glas din centrul de jaratic al cărții. «Alexandru cel Bun!» putu el șopti cu glasul apăsat, căci bucuria, uimirea îi strîngea sufletul și... încet, încet painjinul cel roș se lărgi, se diafaniză și se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui. El era lungit pe o cîmpie cosită..."* etc., și astfel Dionis devine călugărul Dan din Iașii lui Alexandru cel Bun, trăind cu 500 de ani mai devreme. În felul acesta, planul real s-a dizolvat în cel imaginar și asistăm acum la povestea independentă a lui Dan, ucenicul maistrului Ruben, figură tipică de învățat medieval, un fel de Mefisto, cum s-a observat și cum se dezvăluie singur într-o scenă ulterioară, jubilînd pentru că a convins pe călugăr să se substituie umbrei sale, care semnifică prototipul etern sau archaeul spiritual al tuturor întrupărilor istorice ale individului uman. Apare limpede acum că, deși „pornește de la Kant", Eminescu „construiește în spirit schopenhauerian", cum a demonstrat G. Călinescu, căci timpul și spațiul sînt numai forme goale și subiectivitatea lor nu înseamnă și libertatea de a dispune de obiectul intui-

Scanned with OKEN Scanner

ției noastre. Concepția lui Eminescu este palingenetică și panteistă, în sensul lui Schopenhauer.

Dan iubește pe Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn și, izbutind să-și înlocuiască umbra și să intre astfel în posesia eternității lui primordiale, o ia cu sine prin același procedeu și pe tînăra lui iubită și călătorește împreună spre lună în voluptatea unei lungi îmbrățișări. Astrul nopții e un Eden cu peisaje feerice, pe care Eminescu le descrie cu o insistență caracteristică, transformîndu-le în veritabile poeme în proză, dincolo de orice valoare funcțională în structura narațiunii. Totul ar fi desăvîrșit dacă Dan n-ar fi frămîntat tocmai de taina pe care nu trebuia s-o dezlege: aceea a triunghiului cu ochi de foc dominat de un necunoscut proverb arab. Cînd călugărul care transformase pămîntul într-o mărgea pentru a-l atîrna în salba de mărgăritare a iubitei, bucurîndu-se de forțele ilimitate de care putea dispune, are cutezanța de a presupune că s-ar fi identificat cu însuși Dumnezeu: *Oare fără s-o știu nu sunt eu însumi Dumnezeu*, se produce o fantastică prăbușire cosmică, iar Dan și Maria sînt proiectați în haos și pămîntul își redobîndește dimensiunile inițiale. Ca dintr-un vis, personajul se trezește sub forma lui reală, aceea a lui Dionis: „*El se scutură oarecum din somn. Soarele se înalță, ca un glas de aur arzător pe un cer adînc albastru; grădina dedesubtul ferestrei, în care adormise Dionis, era de un verde umed*“ etc. Acaparat de propriile lui speculații, Dionis se întreabă: „*Fusese vis visul lui cel atît de aievea sau fusese realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?*“, iar cînd vede printre perdelele albe de la fereastra casei vecine chipul blond al „*copilei*“, care cîntase înainte ca el să adoarmă, exclamă: „*Maria!*“ și se hotărăște să-i scrie. Cînd fata apare la fereastră cu scrisoarea, Dionis leșină și nu se va trezi decît după un delir în care amestecă din nou planurile (luînd de exemplu pe anticarul Riven drept maistrul Ruben) pentru a constata că întreaga lui situație s-a schimbat radical. Se descoperise anume că tînărul sărac și orfan e beneficiarul unei moșteniri, suficientă pentru a-l determina pe tatăl fetei să-l privească plin de grijă și de interes. Indiciul fusese tabloul din camera tînărului, care reprezenta chiar pe tatăl său și cu care Dionis dialoga adesea în orele de singurătate.

Trezindu-se, Dionis o descoperă pe fată veghindu-l la marginea patului. Ea se strecurase îmbrăcată băiețește, după ce dăduse prima alarma cînd tînărul se prăbușise de la fereastră leșinat. Scena de dragoste încheie astfel fericit destinul rătăcitor și fantastic al lui Dionis pentru a-i deschide perspectiva împlinirii veșnice alături de Maria, perspectivă pe care Eminescu o sugerează printr-un scurt epilog.

Nuvela s-ar fi putut termina aici, dar autorul simte nevoia unui *postscriptum* explicativ, prin care încearcă să strecoare din nou îndoiala asupra limitelor abia limpezite dintre realitate și vis: „*Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea*“, zice el hamletic. „*Nu cumva îndărătul culiselor vieței e un regizor, a cărui existență n-o putem explica? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranți, cari voind a reprezenta o armată mare trec pe scenă, încunjură fondalul și reapar iarăși?*“ etc. „*Nu sunt aceiași actorii, deși piesele sunt altele?*“

Iată, deci, cum, după motivul „viața e vis“ și după acela al umbrei, apare și motivul lumii ca teatru, împrejurare ce fixează o dată mai mult caracterul de receptacol de cultură universală al acestei nuvele, în care răsună atîtea ecouri și se întrețes atîtea fire venind din cele mai îndepărtate orizonturi. A le investiga pe fiecare pentru a preciza originalitatea tratamentului la care le supune poetul e desigur foarte necesar, dar *Sărmanul Dionis* trăiește mai cu seamă prin forța coerenței sale artistice interne.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de incidentele anecdotice ale narațiunii, nuvela este mai degrabă un portret în mișcare nu numai cu substanțiale interludii poematice, dar, mai presus de toate, cu o viziune lirică fundamentală asupra existenței și a naturii umane. Nu faptele îl interesează pe Eminescu și nici autenticitatea evocării vieții, ci încărcătura lor emoțională, poezia trăirilor interioare și zborul eliberator al fanteziei. Pentru a realiza portretul lui Dionis, care dă unitatea lăuntrică a întregului text, poetul utilizează mijloacele de care dispune: *descriere*, *narațiune* și *compoziție*, neglijînd însă limbajul individualizat sau analiza stărilor sufletești, care, firește, nici nu s-ar fi potrivit intențiilor sale, preponderent poematice. Nu numai în *Sărmanul Dionis*, dar și în *Geniu pustiu* etc., Eminescu se arată atras în primul rînd de problematica personalității de excepție aflate în căutarea echilibrului său interior, pe care de obicei îl descoperă în iubire. Mai mult decît experiențele metafizice, trăirile lui Dionis sînt stări de sentiment. Translația lui în timp și spațiu are în cele din urmă scopul precis de a cîștiga un teritoriu ideal al iubirii, un Eden selenar ca aici, o insulă a lui Euthanasius, ca în *Cezara*.

Ținta fiind, deci, caracterizarea lirică a tipologiei romantice, scheletul descriptiv și epic al nuvelei rămîne secundar și nimeni nu va face, negreșit, din Eminescu un narator. Pentru că, de bună seamă, și proza fantastică are legile ei și dacă imaginația poate modifica în orice chip datele realității, accentul trebuie să cadă mereu pe interesul relatării epice, cu atît mai captivantă cu cît e mai inimaginabilă.

Nu ipostazele fantastice care decurg dintr-o ipoteză metafizică par să fie încununarea artei lui Eminescu în *Sărmanul Dionis*. Imaginea feerică a cosmosului apare nu o dată în poezia lui și atmosfera de acolo nu se schimbă nici aici. Elementul revelator izvorăște din tiparele acestei tipologii omenești, pe care ne-o propune Dionis și care corespunde tipologiei romantice universale, după cum opera întreagă a poetului e reprezentativă pentru orientarea marelui curent european. Dar cadrele ei generale sînt umplute aici cu o substanță de viață și de spiritualitate care e tipic eminesciană și a cărei însușire de căpetenie pare să fie împletirea farmecului contemplativ cu vibrația dureroasă a unei melancolii împăcate cu sine și izvorînd din înțelepciunea păstorului mioritic. Erosul, mai ales, reprezintă acest loc geometric al valorilor contradictorii, care se regăsesc aici în unitatea lor dialectică în așa măsură, încît se confundă unele cu altele. Dionis e un demon, precum Maria e un înger și contopirea lor prin iubire năzuiește a reface o unitate originară, care, pe un plan mai înalt, e *logosul* însuși. Așa cum observa cu perspicacitate Pompiliu Constantinescu, în nuvela lui Eminescu „Eros și Demon vor să se identifice și cu Demiurgul. Voința de a se socoti el însuși Dumnezeu, de a deține taina timpului, spațiului și cauzalității, este suprema treaptă a problemei personalității eminesciene". „Titanismul eminescian este însă subordonat Demiurgului, scrie mai departe criticul, iar singura lui condiție de a se identifica absolutului ține de Eros, de principiul prin care Demiurgul s-a relevat sieși, creînd universul din fecundarea haosului, care este mama, el fiind tatăl, iar lumea — o întrupare a acelui «dor nemărginit» *(Scrisoarea I)*". Se înțelege că erosul acesta amestecat cu voluptate, dar și cu nostalgie insatisfăcută, este celula germinativă a aspirațiilor eminesciene. Setea de absolut, atît de caracteristică omului romantic, nu se poate satisface decît prin iubire, adică prin identificarea spiritului cu propria lui geneză. Erosul devine astfel un simbol universal al creației și treapta superioară a năzuințelor poetului se dezvăluie a fi genialitatea ca ipostază a puterii demiurgice. Prăbușirea lui Dionis este lecția amară a neputinței identificării supreme. *„Ruperea visului și recă-*

derea în timp și spațiu, ca și refacerea identității cosmice, în treptele ei prestabilite, are sensul unei veritabile «cenzuri transcendente» a unei fine de neprimire [sic], *din partea misterului, a Marelui Anonim*", scrie Pompiliu Constantinescu.

Regăsim, așadar, în *Sărmanul Dionis* problematica esențială a întregii opere eminesciene, nuanțată în tiparele nuvelei fantastice, de unde nu rezultă numaidecît asumarea condițiilor viziunii epice. Spirit funciarmente liric, poetul însuflețește cadrele narațiunii printr-o vibrație profund interioară, imprimînd formei literare pecetea propriei sale personalități. Convergența mijloacelor epico-fantastice, precum și a pretextelor filozofice de care uzează autorul, atinge cele mai înalte valori în construcția tipologiei demonice a lui Dionis și în evocarea atmosferei romantice care acompaniază, subliniindu-le, aspirațiile absolutiste ale personajului, nu atît central, cît unic. Căci, încă o dată, nuvela lui Eminescu este expresia personalității lui lirice și trebuie judecată după normele interioare ale poemului, și nu după scheletul său epic.

Bineînțeles că esența narațiunii nu există în afara expresiei sale, dar în *Sărmanul Dionis* expresia rămîne, de asemenea, prin excelență lirică, tiparele epice nefăcînd altceva decît să asigure cadrul ei de manifestare. Nuvela lui Eminescu nu reprezintă, prin urmare, o experiență interioară nouă, nici o schimbare autentică de instrumentație literară, ci o variație pe tema unică a întregii lui opere, o confirmare a unității fundamentale a personalității eminesciene.

(*L.L.R.*, nr. 4, 1973, p. 19—23)

Ion Creangă: „Povestea lui Harap Alb"

FLORIN IONIȚĂ
București

În *Povestea lui Harap Alb* descifrăm nașterea și formarea unei personalități umane nevoite să treacă în drumul său dificil printr-o serie de încercări: traversarea unui labirint, coborîrea în Infern, căsătoria cu o prințesă etc. Toate acestea au în subtext un scenariu, călătoria văzută ca ritual de inițiere, reluarea unui fapt primordial ca punct de plecare al unui nou ciclu: „Las' pe mine, stăpîne, că știu eu pe unde te-oi duce la împăratul Roș: pentru că *m-au mai purtat odată păcatele pe acolo cu tată-tău, în tinerețile lui*" (s.n.)

Este o imitație a unui model exemplar, dar și o înscenare a unor „profesioniști": tatăl, calul, spînul, Sfînta Duminică, împăratul Roș, deosebirea dintre ei fiind dată doar de gradul diferit al implicării.

Din acest punct de vedere putem identifica cel puțin trei categorii de personaje:

1. Fiul de împărat care-și joacă, inconștient, propriul rol, cel de „novice".

2. Ajutoarele — calul, spînul, sfînta Duminică etc. — care joacă teatru în fața eroului, ascunzîndu-i adevărul, pentru a nu se „rata" rezultatul final.

3. Martorii: Împăratul Verde, fetele sale. Ei sînt doar spectatori. Tot spectatori sînt și cititorii, ceea ce mărește ambiguitatea textului, granița dintre realitatea lectorilor și realitatea martorilor nemaifiind net marcată. Astfel pot fi interpretate formulele mediane. Ele par a avea rolul decorului de pe o scenă de teatru, constituind în același timp o realitate pentru personaje și o

Scanned with OKEN Scanner

convenție pentru spectatori: „Dumnezeu să ne țină [pe noi], că cuvîntul din poveste înainte mult mai este"; „Dar ia să vedem [noi] ce se mai petrece la masă după plecarea lui Harap Alb".

Apartenența autorului la acest pronume subînțeles îl poate situa în lumea actorilor și rolul său devine principal în această înscenare; îl poate plasa însă și dincolo de scenă, în lumea spectatorilor-martori, ceea ce mărește mult perspectiva.

Eroul, spre deosebire de cel din basmul popular, nu mai colindă lumea în căutare de fapte vitejești. Adevăratul său scop este desăvîrșirea spirituală și, în acest caz, armele, obiectele miraculoase îi pot conferi un avantaj care să nu fie în concordanță cu realitatea sa morală. Eroul nu trebuie să mai repete experiența „ucenicului vrăjitor", căci puterea care nu este dublată de înțelepciune nu duce la nimic bun. Astfel putem interpreta gestul spînului cînd ia armele fiului de crai, căci nu arme, ci minte îi trebuie mai întîi lui Harap Alb.

Este prima etapă a *înscenării*. Fiul craiului, „boboc în treburi de acestea", pleacă la drum. Nimic deosebit nu remarcăm încă la acest adolescent. La eroul popular calitățile sînt native. Basmul popular este, din punct de vedere caracterologic, imobil, firea personajelor fiind turnată în tipare fatal aceleași. Aceste basme sînt mai aproape de romanele de aventuri, pentru că primează acțiunea în dauna psihologicului. Poveștile lui Creangă sînt însă romane ale formării, în care personajul principal suferă transformări, evoluează, urmărirea acestei evoluții fiind chiar scopul principal al operei. Acțiunea scade astfel în importanță, iar confruntarea trece din planul fizic în cel psihologic.

Eroul basmului popular este puternic, curajos, inteligența, dacă nu depășește media, îi este totuși normală. El este milos, știe să se facă iubit de cei din jur. Fiul craiului nu sesizează nici evidența, dar din naivitate, din lipsa experienței. Calități nu are *încă*. Atunci cînd baba îi iese înainte, chiar în grădina palatului, și îi cere pomană, vrea să o alunge: „Ia lasă-mă-ncolo, mătușă, nu mă supăra, zise fiul craiului, acum am altele la capul meu". Dă de pomană, totuși, și ascultă sfaturile în silă. Lipsit de experiența vieții, se ia după aparențe. Apoi o vede înălțîndu-se și pierind în văzduh... Atunci o înfiorare cuprinse pe fiul craiului, rămînînd uimit de spaimă și mirare, dar pe urmă, venindu-i inima la loc și plin de încredere în sine că va izbuti la ceea ce gîndea, se înfățișă tatălui său". Dar încrederea vine tot din lipsa experienței. Eroul nu cunoaște viața și de aceea crede că un simplu impuls inițial este de ajuns pentru a reuși. Sfaturile, ca orice copil, le uită însă repede. Pus să aleagă calul năzdrăvan prin proba focului, se lasă iar înșelat de aparențe: „Ghijoacă urîcioasă ce ești, din toți caii tocmai tu te-ai găsit să mănînci jăratic?" Chiar și după a treia încercare stă nehotărît: „Să-l ieu ori să-i dau drumul; mă tem că m-oi face de rîs. Decît așa cal mai bine pedestru".

Și calul și baba trebuie să-i probeze insistent puterile miraculoase, căci pentru fiul de împărat fapta singură are efect. După ce-l poartă prin nori înspăimîntîndu-l de moarte, el i se adresează calului cu... „dragul meu tovarăș", deși doar cu cîteva clipe înainte îl lovise și-l suduise.

Instabilitatea psihică, iată deci o altă trăsătură a adolescentului. Îl ia apoi slugă pe spin în ciuda interdicției verbale a tatălui și, bineînțeles, este înșelat. Eroul popular este atoateștiutor sau măcar suficient de înțelept pentru a urma întocmai sfaturile, chiar și pe cele ce-i par fără sens. Toate aceste întîmplări au, evident, rolul unui *test de maturitate*. Dacă ascultă sfaturile, el

dovedește chiar prin aceasta înțelepciune; dacă nu, va trebui să străbată întregul drum la capătul căruia îl așteaptă examenul suprem.

Eroul pleacă deci la drum și naivitatea îi este evidentă. Iată-l devenit Harap Alb. Spînul îi cere lucruri aparent imposibile, lăsînd impresia că vrea să-l piardă, în timp ce calul îl consolează: „...știu eu năzdrăvăniile de ale spînului; și să fi vrut, de mult i-aș fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-și mai joace calul. Ce gîndești! *Și unii ca aceștia sînt trebuitori pe lume cîteodată, pentru a face pe oameni să mai prindă la minte*“ (s.n.).

Și, într-adevăr, eroul începe să se schimbe. Salvează furnicile, riscîndu-și viața, face adăpost albinelor. Mila este prima calitate dobîndită, iar sfînta Duminică i-o și spune: „Fii încredințat că nu eu, ci puterea milosteniei tale și inima ta cea bună te ajută“. În această direcție îl îndreaptă și calul atunci cînd îi dă prima lecție, pentru cele trei lovituri pe nedrept căpătate, iar spînul, în spatele durității sale, pare a urmări același scop. Și tot sfînta Duminică, într-o secvență următoare, pune degetul pe rană: „Cînd vei ajunge și tu mare și tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir a păr și vei crede celor asupriți și necăjiți, pentru că știi acum ce e năcazul“.

Harap Alb își ia acum tovarăși în ajutor, parcă înțelegîndu-și insuficiența fizică. Iată-l deci înțelept. Începe chiar să aibă inițiative. În grupul tovarășilor de drum devine lider. Este primul moment de emancipare. Eroul a început „să prindă la minte“, profilul moral se întregește continuu. Apare un nou sentiment, dragostea: „Sălățile din grădina ursului, pielea și capul cerbului le-a dus la stăpînu-său cu toată inima, dar pe fata împăratului Roș mai nu-i venea s-o ducă, fiind nebun de dragostea ei“.

Eroul își ține jurămîntul, dovedindu-se om de onoare. Spînul trebuie deci să-i redea libertatea: îi va fi fost slugă pînă va muri și iar va învia. Și eroul moare și învie. Acum este cu adevărat liber, om întreg. Are o familie și, mai ales, e capabil să-și poarte singur de grijă.

Tocmai de aceea rolul spînului, cu siguranță personajul cel mai ambiguu al basmelor lui Creangă, este esențial. Cîteva fapte ne atrag atenția. Mai întîi comportarea aparent lipsită de logică în fața celui aflat la strîmtoare. Nimic nu l-ar fi împiedicat să-l ucidă, o dată aflat secretul, căci nu de un rob pare a avea nevoie spînul, ci de o nouă identitate. Apoi, plecînd la drum, el își va însuși cartea, banii și armele fiului de crai, dar nu și calul acestuia. În sfîrșit, nefirească este și pasivitatea calului în acest moment, ca și excesiva sa toleranță față de spîn, deși își probase forța cel puțin o dată, mai înainte. E ca și cum între cei doi s-ar fi stabilit o complicitate greu sesizabilă de ochiul lipsit de experiență al naivului tînăr. Înscenarea începe să devină astfel tot mai evidentă. În acest context spînul devine un personaj tragic. Răutatea sa este doar aparent congenitală. El este principalul pedagog, deși metodele sale sînt mai puțin ortodoxe, iar calul o spune: „...și unii ca aceștia sînt trebuitori pe lume...“ (vezi și mai sus). Pentru ca Harap Alb să devină om, spînul trebuia să fie „rău“ și el va dispărea cînd rostul lui va fi împlinit. Să nu uităm condiția aparent imposibilă impusă de acesta: „...pînă vei muri și iar vei învia:..“. Urmările sînt multiple și toate îl vizează pe erou, și nu pe cel ce o impune. Cuvîntul ținut indică omul de calitate. Și cînd și celelalte laturi ale chipului moral s-au constituit, Harap Alb poate deveni liber; examenul a fost trecut cu succes, căci el nu a fost legat pe veci, ci doar pînă la îndeplinirea unei condiții. Spînul și-ar dovedi răutatea *dacă l-ar păstra în viață pe*

Scanned with OKEN Scanner

erou. Omorîndu-l, îl dezleagă de jurămînt, deşi, ca participant la înscenare, îşi joacă bine rolul. El iese apoi din scenă şi este interesant că abia acum intervine şi calul, parcă grăbit să preîntîmpine o eventuală explicaţie ce ar putea să trădeze jocul pînă atunci perfect al „actorilor". Şi este de presupus că odată, alt tînăr şi naiv fiu de împărat, poate fiul eroului, va pleca iarăşi la drum, va fi păcălit de spîn, va trece toate probele maturizării ajutat de calul năzdăvran, de furnici şi albine, aşa cum odinioară făcuseră tatăl şi bunicul său. Este imitaţia acelui model exemplar, reluarea unui fapt primordial, viaţa tatălui în cazul de faţă.

Există în acest scenariu cîteva puncte obligatorii de trecere, a căror semnificaţie simbolică este evidentă. *Podul* este locul de pătrundere într-o altă lume. O primă observaţie se impune: trecerea are mereu *un singur sens*. Nu este vorba însă de o succesiune spaţială, ci de una în plan spiritual. O etapă o dată parcursă, revenirea nu mai este posibilă şi este interesant de observat că în nici una din secvenţe nu se mai fac nici măcar aluzii la întîmplări precedente. Peste un pod va trece eroul în momentul plecării la drum după lupta cu tatăl travestit: este acesta momentul intrării în lume. A apărut prima diferenţiere de fraţii rămaşi acasă. Neputînd trece podul, ei rămîn mereu aceiaşi. Viaţa nu se mai înscrie în tiparul iniţiatic şi eşuează lamentabil. A doua trecere va fi la întîlnirea cu nunta furnicilor. Acum semnificaţia se amplifică, pentru că prezenţa apei vijelioase pe care o trece primejduindu-şi viaţa pune în evidenţă prima calitate *dobîndită* de tînăr, mila. Calul nu-l mai ajută, meritul este deci în întregime al eroului. De la ieşirea în lume, din clipa trecerii primului pod, drumul l-a purtat în multe direcţii, dar fără să se observe o evoluţie calitativă. Acum însă ne aflăm la începutul drumului celui bun. Ambele treceri jalonează secvenţe ale existenţei eroului; ieşirea în lume, începutul maturizării spirituale.

Pădurea are o accepţie mai largă, aceea de labirint. Sensul iniţiatic este evident. Ieşirea din labirint este o probă prin care eroul, trecînd-o cu succes, şi-ar dovedi maturitatea. Harap Alb nu reuşeşte. „Şi mergînd el înainte prin codri întunecoşi, de la un loc *i se închide calea şi începe a i se încurca cărările* [s.n.], încît nu se mai pricepe fiul craiului acum încotro să apuce şi unde să se ducă". Şi atunci va interveni spînul, care îl va călăuzi nu doar prin acest labirint *fizic*, ci mai ales printr-unul *spiritual*, viaţa.

Fîntîna este şi ea o etapă a acestui drum iniţiatic. Ea este grota, peştera aflată în interiorul labirintului. Ca şi în cazul precedent, eroul este şi acum condus, căci în această fază a evoluţiei sale nu este capabil de iniţiativă. El intră ca fiu de împărat pentru a ieşi rob. Este deci un nou născut, ieşirea marcînd primul moment al „creşterii". Schimbarea de nume nu este doar o problemă de onomastică, ci implică o nouă traiectorie spirituală, un nou drum, al cărui sens final începe, din acest moment, să fie previzibil.

Rolul spînului se vădeşte a fi din ce în ce mai important pe măsură ce înaintăm pe firul acţiunii. Am mai discutat despre felul special al jurămîntului impus. Scenariul iniţiatic îi era cunoscut în toate amănuntele, el nedestăinuind totuşi decît frînturi, dar fără teama că Harap Alb le-ar putea lega între ele pentru ca efectul lor să fie anulat. O dată examenul trecut, eroul va păşi în noua viaţă ca om întreg. Abia în acest moment el reintră în posesia paloşului. De acum va şti să-şi folosească puterile cu măsură, căci toate cele prin care a trecut i-au fost de învăţătură.

(*L.L.R.* nr. 4, 1989, 7—10)

Scanned with OKEN Scanner

Ion Creangă: „Amintiri din copilărie"

ION VASILE ȘERBAN
București

S-a spus, deseori, în legătură cu geneza *Amintirilor*, că impulsul creator care a făcut posibilă această operă unică în literatura noastră a fost sentimentul de profundă dragoste pentru copilărie, univers mirific, luminat de prezența părinților și a locurilor natale. Ultimul capitol pare să susțină, îndeosebi, o asemenea aserțiune; ordinea lui artistică se întemeiază în bună parte pe afirmarea explicită ori subtextuală a *iubirii de casă*.

Cu o aparentă structură de *mozaic*, unde se disting — în destulă independență — relatările „în direct" ale naratorului, fragmentele dialogate, epica evocativă, interludiile lirice, acest capitol al *Amintirilor* își instituie o unitate reală prin liantul atitudinii afective; *iubirea de casă* oferă întîmplător motivația unui destin, situează faptele cotidiene ale personajelor într-un orizont uman cuprinzător, îl obligă pe povestitor să-și trăiască povestirea și „povestitul" și — nu în ultimul rînd — ea acordă întregului constituit o semnificație prin care valorile etic-existențiale se împlinesc într-un sens artistic. Rememorarea copilăriei devine, astfel, nu o pagină de jurnal, ci *operă literară*. Sentimentul *iubirii de casă* capătă, prin urmare, nu doar rol de explicație genetică, ci și unul de cheie explicativă.

Cu ultimul capitol, *Amintirile* nu se încheie la întîmplare și nici nu lasă promisiunea unei continuări. Sfîrșitul lor înseamnă tocmai *ieșirea din copilărie*, plecarea silnică spre o lume străină și totdeauna neprimitoare, așa cum e răstălmăcită de ochii copilului; de aici, lumina *amintirii* se răsfrînge mereu într-un timp irecuperabil, chemare continuă a unui paradis pierdut. În ultima parte a *Amintirilor*, cititorul surprinde acel moment al vieții de unde *privirea înapoi* pare a fi singura certitudine a fericirii, iar drumul început acum e *odiseea* — fără scăpare — a trecerii în timp și a înstrăinării. *Amintirile* nu sînt o evocare a copilăriei; Creangă scrie cartea retrăirii unei vîrste cu sentimentul reîntoarcerii *acasă* dintr-un exil neînduplecat. Copilăria este, aici, un timp al inocenței într-un univers așezat în orizontul candorilor omului.

O asemenea perspectivă a narațiunii impune oricărei lecturi vocația imaginară a rememorării. Întrebările referitoare la o posibilă relație cu biografia scriitorului (oricît de elocvente ar fi unele răspunsuri) rămîn puțin semnificative. Din momentul în care devenim cititorii *Amintirilor*, interesul pentru „sursa" faptelor este exterior, iar întîmplările *citite* refuză să-și păstreze o realitate originară; percepția lecturii stă în întregime sub semnul ficțiunii. *Amintirile* lui Creangă nu sînt relatarea unei autobiografii, ci *invenția* unei biografii posibile. Copilăria lui Nică nu este decît *povestea* unei copilării.

Nu întîmplător, ceea ce o caracterizează sînt notele sale generice, lumea ei cunoscută și previzibilă. „Creangă povestește copilăria copilului universal" (G. Călinescu). Dar, pe acest filigran, copilăria *Amintirilor* capătă o identitate incomparabilă, individualitate datorată — în chip deosebit — apartenenței sale la un anume cadru moral și material; copilăria lui Nică e „etnicizată" într-o interioritate socială rustică, populară, cu propriile ei semne specifice (îndeletnicirile oamenilor, tradițiile, obiceiurile, superstițiile, normele etice etc.) în funcție de care și prin care ficțiunea se ordonează. În întregul *Amintirilor*, acest *colorit existențial* e mai evident; acest capitol rămîne însă remarcabil din acest punct de vedere, fiindcă aduce — prin evocarea satului — un tablou sintetic, o imagine esențială a unui timp și a unui loc

anume, caracteristice. „Popasul contemplativ" (T. Vianu) al povestitorului privește însemnele „universului" din copilărie: Ozana, dumbrăvile, prundul cu știoalnele, țarinile, tata și mama, frații și surorile, clăcile, petrecerile, horele, Mihai scripcariul... Aproape simbolică e inserția acelui cîntec de dragoste, reverberat în amintire de tristețea plecării: în lumea lui Nică, sufletul omului își află în doină cea mai apropiată formă de expresie.

Nică este astfel eroul unei copilării ca toate copilăriile, dar tocmai de aceea singulară în particularitatea ei. Creangă ne poartă pe un drum cunoscut, spre a ne arăta însă priveliștile lui. *Amintirile* își asumă o schemă, dar în așa măsură încît o fac uitată; copilăria lui Nică pare să devină — ea însăși, în unicitatea ei — *modelul* „copilăriei copilului universal". Inconfundabilă în universul ei particular, copilăria *Amintirilor* impune pînă și mijloacele — tot atît de specifice — ale retrăirii și evocării. Creangă și-a *inventat* nu doar copilăria, ci și *forma* rememorării ei. *Amintirile* și-au produs povestitorul, iar *el* devine centrul ordonator al lumii povestite, cît și al povestirii ei. *Amintirile* lui Creangă sînt *povestea povestită* a copilăriei.

Rolul povestitorului de conștiință a lumii fictive și, în același timp, de adevărată conștiință artistică a operei determină cuprinzător ordinea creației. Cea din urmă ipostază confirmă imaginea de construcție perfectă, rotundă a *Amintirilor*. În acest sens, structura *mozaicală* și dezordinea rememorării nu exclud unitatea elaborată și rigoarea normelor constructive. În compoziția ultimului capitol, un plan — urmărit cu metodică pricepere — poate fi ușor reconstituit. Începutul, de pildă, este o propoziție îndelung cizelată, menită să dezvăluie *miezul* evocării și tonul fundamental al povestirii. Descoperim, de la prima frază, un acord sugestiv, o cheie a partiturii: „Cum nu se dă ursul scos din bîrlog...". Motivul amintirii se luminează revelator: *despărțirea de casă*, ca un exil dureros, imposibil de ocolit. Decizia nestrămutată a mamei ne va apărea, apoi, ca un fel de resort al rememorării; ea introduce în logica povestirii distincția dintre două moduri de a gîndi și de a privi lumea: al copilului și al celor mari. Justificarea ingenuă a refuzului de a pleca la Socola (evocarea Fălticenilor și imaginea voit hiperbolizată a drumului pînă la Iași), care îl cîștigă și pe povestitor, apare ca o altă așteptare a relatării. În același timp, gîndul plecării — resimțit dureros („să plec fără voință și să las ce-mi este drag") — creează tensiunea sufletească menită să susțină evocarea lirică, exemplu aproape unic în literatura noastră de întrețesere „deplină a ființei omenești cu peisajul-cuib" (Vl. Streinu). Despărțirea de casă e trăită cu acuitatea unei suferințe fizice. De aici se naște poezia tandră și nostalgică, rechemînd chipurile celor dragi; de aici privirea peisajului natal într-o oglindă mirifică. Mărturisindu-se, sufletul vibrează, ordonînd frazele în unități sonore și ritmice ale unui adevărat poem în proză, iar cadența cuvintelor cedează unei duioase efuziuni.

Totuși, tristețea nu lasă loc melancoliei; chiar evocarea lirică înseamnă o ieșire din firescul povestirii și o *licență* a povestitorului. Faptul e evident în graba cu care *accentuarea* hazliu-ironică a „poemului" („Vorba unei babe...") vine să schimbe registrul rememorării. Hazul de necaz, jovialitatea, „voia bună", vorba de duh pătrund insidios în tonul povestirii. Rîsul suprimă, într-un fel, amărăciunea „exilului"; o voalată împăcare înlătură motivele *durerii*. Un optimism tonic curge pe dedesubtul frazelor și nu e de mirare că, în pragul Iașilor, atmosfera e destinsă și multele rînduri de lacrimi au fost uitate copilărește. „Surgunul" s-a dovedit a fi numai o călătorie cu peripeții.

Scanned with OKEN Scanner

Schimbarea de ton modifică și mijloacele povestitorului și organizarea compozițională. Expunerea narativă, întreruptă de interludiul liric, trece — aproape pe neobservate — în dialog. Povestirea devine dintr-o dată mai dinamică, mai vie. Aceasta nu numai datorită „aranjamentului" scenic astfel realizat, ci mai ales pentru că în dialog limbajul devine mai savuros, plin de vervă și de pitoresc. Zicerile populare sînt mai frecvente, interogațiile, exclamațiile, imprecațiile dau culoare rostirii. În același timp, replicile înregistrează — ca striațiile unui disc — toate meandrele trăirii afective ale personajelor; ascultîndu-le vorbind, le surprindem reacțiile, atitudinile, ni le închipuim și ni le facem cunoscute. De altfel, dialogul (cît și monologul interior) domină toată narațiunea; chiar și în ultima parte (care încheie acest capitol, dînd sens povestirii din punct de vedere compozițional și, deopotrivă, în ordinea semnificațiilor ei), cea mai dezvoltată epic — călătoria spre Iași, —, el apare frecvent și în momentele cele mai importante. Fluxul narativ își depășește liniaritatea, primind accente dramatice. Povestirea se dialogizează, fie pentru că glasul naratorului vorbește în tonuri variate, fie că el se lasă întrerupt, acceptînd imixtiunea altor voci. Descoperim o subtilă orchestrație de limbaje, ordonată în jurul vocii povestitorului, mereu tentat să-și spună povestea ascultînd. *Amintirile* sînt o punere în scenă, iar povestitorul un regizor, care însă rămîne și el în reprezentație, fiindcă are rolul personajului principal.

Tocmai de aceea nici rememorarea copilăriei și retrăirea sentimentului dureros al *despărțirii de casă*, nici construcția imaginară care face din *Amintiri* un „roman al copilăriei țărănești" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga), nici bogăția limbii ori siguranța narațiunii nu pot, singure, să justifice emoția artistică și fascinația cititorului. Scriitorul dispune, în primul rînd, de o bogăție luxuriantă de proceduri capabile să dea povestirii autenticitate, (implicarea participativă a naratorului, oralitatea, stilistica lexicală, ironia, aluzia etc.). Originalitatea lui Creangă nu stă în ceea ce spune și nici în ceea ce imaginează (în substanța epică în sine), cît în *modul spunerii* și în rolul asumat de cel ce spune; vocația povestitorului și harul povestirii sînt semnele emblematice ale geniului lui Creangă, aici, ca și în întregul *Amintirilor*, în povești și în excepționala nuvelă *Moș Nichifor Coțcariul*.

(*L. R.*, nr. 2, 1982, p. 20 — 23)

I. L. Caragiale: „În vreme de război"

VASILE POPOVICI
Timișoara

Atunci cînd nuvela *În vreme de război* a fost pusă, pe bună dreptate, sub emblema naturalismului, s-a avut în vedere universul tematic: stările patologice — obsesia, nebunia, o situație ieșită din comun, visul, naturi psihice și morale neobișnuite. Prea des însă s-a văzut în naturalism un mod de a fi al realismului, uitîndu-se, de fapt, că între conceptele de realism și naturalism există diferențe de esență. Pentru naturaliști, „realitatea" realiștilor nu era decît o formă de manifestare a unei alte realități, mult mai profunde: *natura*. Prin natură, în concepția lor, trebuie să se înțeleagă acea zonă a psihicului în care se conjugă ereditatea (studiată de Darwin și Lucas) cu determinismul (lui Taine) prin cei trei factori: rasa, mediul, momentul. Fără îndo-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

fală, între realism și naturalism este continuitate, dar acesta din urmă reprezintă o altă fază în devenirea literaturii, implicînd, după cum vom vedea, la I. L. Caragiale, un *mod de tratare nou* a unui univers tematic nou, unde naturalismul pune în valoare pornirile bolnăvicioase, spaima, *visul*, ca formă paroxistică de concentrare a obsesiei, maladiile psihice, cazurile ciudate.

Stilistic, nuvela *În vreme de război* relevă o particularitate cu totul interesantă la nivelul povestirii: atunci cînd ne este prezentată realitatea — care ar trebui să apară ca univers coerent, stabil, avînd un sens precis — naratorul, dimpotrivă, o *relativizează*, o pune sub semnul îndoielii. Realitatea se dovedește a fi, paradoxal, amăgire, aparență, *vis*. Pe de altă parte, visul nu este tratat drept ilogic și iluzoriu; el are în nuvelă statutul realității. Putem vorbi, prin urmare, de inversarea raportului dintre realitate și vis. Modul de construcție a nuvelei se face nu din perspectiva realității, ci din perspectiva visului, astfel încît realitatea este ordonată de vis și obsesie, ceea ce înseamnă că *elementul naturalist devine modelator la nivelul viziunii*.

Realitatea este relativizată pe două căi: ironia și discursul indirect liber. Întîlnim ironia de la forma cea mai subtilă, ca aluzie: „Într-o seară, părintele Iancu a făcut *prostia* să rămînă acasă singur de tot...", „După miezul nopții, *iacăte* oaspeții negri...", „*De mirare* însă un lucru — popa avea un buiestraș minunat și două iepe de prăsilă: nu i le-au luat", „Dar ceva *mai curios* — cîinii din curte [...] nu dedeseră nici un semn de viață! Hoții au fel de fel de meșteșuguri ca să adoarmă cîinii cei mai sălbatici; le dă, *pesemne*, un fel de mîncare descîntată, ori cine știe ce", pînă la antifrază (cînd, pentru a exprima un sens negativ, se folosește un cuvînt cu sens pozitiv, laudativ): „D-l Stavrache *a plîns mult, mult, zdrobit de trista veste* [a morții fratelui] !... Nu trebuie să se lase *copleșit de durere*... S-a spălat pe ochi; a pus caii la brișcă și a plecat repede la tîrg să întrebe pe avocat cu ce forme intră cineva regulat în stăpînirea averii unui frate bun pierdut, care n-are alt moștenitor". Ironia relativizează pentru că implică o *dedublare:* pe de o parte se afirmă, pe de alta se neagă, afirmația fiind făcută pentru a fi respinsă, însă nu (întotdeauna) pe deplin. Realitatea este astfel un tărîm ce *apare* într-un fel și se dovedește *a fi* altfel. Între narator și evenimentele narate s-a produs o ruptură, o distanțare pe care acesta o exprimă prin diferite *aprecieri* pe care le face: faptul că „buiestrașul popii" nu a fost luat este lucru „de mirare", cîinii nu au lătrat și aceasta este „ceva mai curios".

Aceeași dedublare o reîntîlnim în cadrul discursului indirect liber: „Ce avea preotul pe suflet? Ce să aibă? Lucru greu de-nțeles, firește; așa că d-l Stavrache mai întîi nici n-a vrut să crează. Cum s-a putut? Omul cu greutate...! — frate-său! preotul — să fi fost capul bandei de tîlhari! Și cu toate astea era adevărat. Dracu-l împinsese!"; sau: „De mult nu se mai pomenea acum de preotul Iancu... Se-necase? Îl răpusese cineva? Nici urmă nu lăsase..." Dedublarea și dialogul sînt prezente și la nivelul personajului Stavrache. Acesta plînge „mult, mult", dar aleargă la avocat pentru a intra „regulat în stăpînirea averii fratelui pierdut". De asemenea, hangiul, dedublîndu-se, dialoghează cu sine însuși: „Care va să zică — clipi gîndul hangiului — nici vorbă n-a fost de judecată despre popa, despre capul și gazda tîlharilor. Aoleu! Ce mai judecători!... Dar o să îndrăznească să se mai întoarcă?... Dar dacă îndrăznește și se întoarce? Atunci, ce-i de făcut?... O veni?... N-o veni?...".

Procedeu cu totul rar în literatură, dialogul apare și între personaj și narator, ceea ce duce la ștergerea frontierelor dintre elementele povestirii:

„— Dar — întrebă distras d-l Stavrache — ce s-o mai fi făcut cu tîlharii prinși astă-primăvară? Tîlharii fuseseră osîndiți la diferite pedepse și desigur erau și așezați la locurile de muncă". Să repetăm că *textul nu este relativizat prin dialog* (ironie și discurs indirect liber) *decît atunci cînd sînt înfățișate fapte reale din nuvelă.*

Cu totul altfel se prezintă lucrurile atunci cînd intervine visul: textul își pierde natura dialogală pentru a deveni monologic, strict epic; intervențiile ironice ale autorului lipsesc, dispare și discursul indirect liber. Trecerea de la realitate la vis și de la o modalitate la alta este *pregătită* de autor prin:

1. cuvintele stranii ale avocatului: „— Atunci stăpînește sănătos [averea] — a adăugat avocatul — și dacă te-o supăra cineva, atunci vino la mine... Numai unul singur te-ar putea călca... — Cine, întrebă d-l Stavrache. — Popa. Moștenitorul zîmbi și cu siguranță răspunse: — Aș! nu mă mai poate călca, săracul!"; și

2. prin afirmația cu caracter general: „Dar orice se-ntîmplă des nu ne mai mișcă; orice minune a treia oară trebuie să ni se pară un lucru foarte firesc. Pentru aceasta, hangiul primi fără multă emoție vizita înstrăinatului, care venea cine știe de unde, de departe". Visul „trebuie să ni se pară lucru foarte firesc", instaurîndu-se ca fapt real: „D-l Stavrache sta în odăiță, căutînd să desfacă niște socoteli încurcate, cînd intră nenorocitul fugar. Stins de oboseală, bolnav, cu fața hiravă și cu ochii-n fundul capului ca în clipa morții, ocnașul era îmbrăcat în haina vărgată de la ocnă, de unde scăpase, ca prin minune, pilindu-și lanțurile...".

Realitatea fiind prezentată ca vis și visul ca realitate, se ajunge astfel la o *ambiguitate* totală a textului. Pătrunderea gradată a visului în realitate (la a cărui impresie de terifiant contribuie substanțial modul de prezentare) duce la invadarea realității de către vis și obsesie. Patologicul, fondul obscur, inconștient, ereditar poate, favorizat de moment și mediu (o ploaie ce nu se mai curmă) au invadat realul.

Sîntem, fără îndoială, în prezența uneia dintre nuvelele în care uimitoarea măiestrie de a crea efect artistic lucrează la toate nivelurile: tematică, stil, construcție.

(*L.L.R.*, nr. 2, 1980, p. 19—20)

Ioan Slavici: „Mara"

ION MĂNOIU
Buzău

Publicat în *Vatra* (1894), iar în volum în 1906, romanul *Mara* reprezintă un mare pas în istoria genului.

Temporal și spațial, acțiunea romanului este situată în lumea copilăriei autorului, întîmplările relatate derulîndu-se în zona Transilvaniei, dar și la Budapesta și Viena, evocînd lumea micilor meseriași și a breslelor, relațiile naționale și sociale din mediul pe care autorul l-a cunoscut la sfîrșitul secolului trecut. Acest univers apare și în proza sa memorialistică. Slavici sur-

Scanned with OKEN Scanner

prinde, în acest roman, un mediu ce se situează în zona de interferență dintre sat și oraș (Radna — Lipova — Arad), lumea tîrgului și a orașului din nordul Banatului sau valea Mureșului fiind văzută dinlăuntrul ei, zugrăvită în detalii semnificative, care compun — prin tablouri etnografice și sociale ample — viziunea integrală a formării și ascensiunii burgheziei provenite din țărănime.

Opera impresionează prin surprinderea fluxului vieții unui anumit ținut, reconstituirea cadrului social-economic, evocarea unor moravuri și mentalități, prin rememorarea de detalii istorice care înscriu în timp acțiunea. Senzația de viață e adesea copleșitoare, iradiind din tablouri memorabile și din secvențe antologice, citate adesea: scena avansării lui Natl de la calfă de măcelar în rîndul maiștrilor; tîrgul de toamnă de la Arad sau aspecte cîmpenești, cu o revărsare de vitalitate, în serile de octombrie, pe podgoriile arădene.

Mara este romanul cîtorva destine, dar și un roman *al iubirii și al căsătoriei*, avînd ca element central *romanul Persidei*. Intriga în jurul căreia se ordonează evenimentele este erotică, narațiunea aducînd în prim-plan dragostea dintre Persida și Ignațiu (Natl), fiul măcelarului neamț Hubăr. Marea lor pasiune nu e deloc poetizată, ci păstrează vitalitatea și asprimea lumii din care face parte cuplul erotic.

Cunoscător temeinic al vieții, Slavici creează în *Mara* tablouri de o mare autenticitate, în care se mișcă personaje memorabile, cu dezlănțuiri de energii uriașe (Mara), de pasiuni puternice (Persida) sau afirmînd un fond moral sănătos (Trică). Personajele romanului sînt angrenate în acțiuni care pun în mișcare întreaga lor dialectică, interioară și exterioară, totul fiind bine și temeinic motivat. Caracteristica lor este dinamismul, condiția lor de existență este lupta, romanul fiind, sub aspectul complexității și dimensiunii psihologice, o confirmare a principiilor etice și literare ale lui Slavici.

Mara este un personaj deosebit de complex, cu o viață sufletească tumultuoasă, nuanțată, prezentînd o alternanță vizibilă de umbre și lumini. Cuceritoare prin afecțiunea maternă și hotărîrea cu care muncește și luptă pentru fericirea copiilor, echilibrată, cumpănită, plină de energie și vitalitate, uimește prin extraordinara capacitate de a lua viața așa cum este. Mara este un personaj reprezentativ pentru însăși concepția lui Slavici, care cerea oamenilor să fie chibzuiți, harnici și virtuoși.

Cealaltă eroină care se detașează, prin dramatismul trăirilor sufletești și prin virtuțile cu care este aureolată, e Persida, surprinsă în evoluția caracterului ei, din copilărie pînă la maturitate. La început, printr-o frumusețe ieșită din comun, apoi printr-o existență dramatică, neobișnuită, fata Marei rămîne în centrul atenției oamenilor de pe malul Mureșului. Ea este cea care, în roman, suferă mai mult decît toți și învinge greutăți de necrezut prin voință, dragoste și printr-un admirabil devotament. Bogăția și profunzimea sentimentelor sale se relevă mai ales în raporturile cu Natl.

Gingașă, dar și chibzuită, calculată și ambițioasă, conștientă de frumusețea ei, Persida aparține unei lumi noi, diferită de cea a Marei, imaginată de Slavici mai pură și mai virtuoasă. Persida trăiește, mai presus de orice, prin acțiunile sale, iar iubirea îi umple viața, dîndu-i încredere și tărie să biruie toate piedicile. Ea o moștenește pe Mara, dovedind disponibilități inepuizabile de energie. Este voluntară și sentimentală, e un personaj de mare densitate, împlinindu-se pe parcursul cărții, fiecare moment adăugînd noi laturi și nuanțe personalității ei, fără repetiții inutile.

Scanned with OKEN Scanner

Conștiinciozitatea, răbdarea și corectitudinea dovedite de Trică în exercitarea meseriei de cojocar stîrnesc admirația tuturor. Îndîrjirea de a lucra ca nimeni altul, fondul uman de o candoare exemplară, demnitatea neștirbită dovedită în toate situațiile dau un sens mai pur existenței acestui personaj. Ca și Persida, Trică se aseamănă cu mama sa, dar mai ales se diferențiază. Generațiile noi merg spre integritate morală, sugerează, cu optimism, prozatorul. Generația Marei trebuia să agonisească, să cîștige competiția aprigă a existenței.

Celelalte personaje nu au prea multă consistență, dar ca eroi de fundal au o funcționalitate certă.

Scriitor cu mărturisite preocupări etice, Slavici acționează ca un veritabil „moralist", realizînd „caractere". Personajele se definesc în desfășurarea acțiunii, trăsăturile lor morale rezultînd din atitudinea pe care o adoptă în diverse împrejurări. Chiar și atunci cînd își propune să creioneze sintetic portretul personajului, scriitorul dezvăluie mai ales structura etică a acestuia. Amplul portret făcut Marei este caracteristic în acest sens.

Prin determinarea socială a eroilor, prin fixarea lor riguroasă în ipostaze caracteristice categoriilor pe care le reprezintă, prin influența pe care cadrul general uman o exercită asupra acestora, romanul *Mara* oferă argumente pentru a demonstra că opera lui Slavici aparține realismului obiectiv. *Mara* este un roman *modern* nu atît prin problematica socială, cît mai ales prin modul de a înfățișa destine umane.

Vocația epică a lui Slavici este evidentă în modul de organizare a materialului în cadrul capitolelor, viziunea narativă fiind cea a naratorului omniscient, scriitorul implicîndu-se în faptele și dezbaterile prezentate. Compozițional, romanul apare ca un complex de *microromane* („nuvele") cu numeroase conexiuni între ele. În primul rînd, distingem un roman *al iubirii* și *al căsătoriei* care, la rîndul lui, cuprinde trei „nuvele": cea a Persidei, cea a lui Munteanu și cea a lui Trică, conturînd trei posibile evoluții. Distingem, apoi, un *roman al cuplului*, prozatorul prezentînd trei cupluri: Persida — Natl, Hubăr — Hubăroaie, Bocioacă — Marta. *Mara* este totodată cartea unui destin, dacă avem în vedere *„romanul Marei"*. Și, nu în ultimul rînd, romanul lui Slavici apare ca un *roman social*. Toate micronarațiunile alcătuiesc o succesiune logic-cauzală, avînd ca liant *romanul Persidei*.

Autenticitatea romanului este realizată și de oralitatea stilului lui Slavici, vizibilă îndeosebi în dialogurile concise, dar pline de nerv. Dialogul, redus la replicile esențiale, precipită cursul acțiunii, transmite cititorului tensiunea dramatică a momentului. Punctele de rezistență ale artei rămîn oralitatea limbajului, densitatea și adîncimea analizei psihologice impuse de el, pentru prima dată, cu autoritate, în proza noastră.

Descrierea veridică a oamenilor și a mediului de peste Carpați de pe poziția unui realism obiectiv și psihologic consecvent, observația directă a vieții țăranilor, a burgheziei rurale și orășenești, în formare, surprinderea numeroaselor aspecte ale lumii meseriașilor, breslelor, intelectualilor sînt coordonate esențiale ale secvențelor de frescă socială care îmbogățesc substanța epică a romanului.

Prin viziune artistică, *Mara* inaugurează o direcție nouă în literatura română. Proza lui Pavel Dan, Ion Agârbiceanu și chiar a lui Liviu Rebreanu nu poate fi studiată fără raportarea la opera lui Slavici. Romanul se bucură astăzi de unanimă prețuire, mesajul transmis posterității fixînd definitiv imaginea unui scriitor realist de indiscutabilă originalitate.

(*L.L.R.*, nr. 4, 1989, p. 29–31)

Scanned with OKEN Scanner

Poezia românească la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea

NICOLAE MECU
București

Delimitări. Sinteza noastră se referă, *stricto sensu*, la ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și cel dintîi al secolului al XX-lea. Acum se schițează două orientări majore, care în perioada interbelică se vor defini ca *tradiționalism* și *modernism*. Vom folosi și noi aceste concepte, deși ele nu sînt teoretizate în epocă.

În sens larg, ne referim la perioada cuprinsă între aparițiile a două importante cărți: *Poezii* de M. Eminescu (începutul anului 1884) și *Plumb* de G. Bacovia (1916). Prima marchează — o dată cu începutul destinului național al marelui poet, cunoscut în linii mari doar de cititorii revistei *Convorbiri literare* — apariția curentului eminescian și, ca reacție, a tentativelor de emancipare de acest fenomen epigonic. A doua înscrie izbînda supremă a simbolismului românesc, dar totodată și depășirea lui prin anvergura viziunii și limbajului bacovian.

Ca și în epocile anterioare, poezia lirică rămîne genul exponențial al literaturii române. Proza, și cu deosebire romanul, continuă să se situeze în planul secund al dezbaterilor literare, pentru ca după 1920 (anul de apariție a romanului *Ion*) ea să treacă în avanscenă, alături de poezie.

Curentul eminescian. Tragica îmbolnăvire și prematura moarte a poetului, ca și publicarea în volum (ediția Maiorescu) a poemelor sale antume catalizează apariția mitului Eminescu în cultura română. Slujitorii noului cult sînt, în genere, scriitorii tineri (Delavrancea, Vlahuță, C. Mille ș.a.), primii doi proclamînd detronarea lui Alecsandri — vechiul zeu — într-o intervenție publică soldată cu replica lui Maiorescu (*Poeți și critici*, 1886), care, apreciindu-l pe Alecsandri în relativul contextului istoric, iar pe Eminescu în absolutul estetic, nu face însă decît să nutrească, prin autoritatea cuvîntului său, acest cult. Mitul Eminescu generează, într-o primă etapă, un explicabil fenomen de epigonism, numit de Gherea „curentul eminescian". Tînăra poezie a momentului traduce tragismul și scepticismul metafizic al poetului în „decepționism" și „pesimism" — atitudini practice și neacoperite estetic, pe care le vestejește prompt criticul *Contemporanului*. Cel mai cunoscut epigon eminescian este *A. Vlahuță* (1858—1919). Scriitor cu remarcabile merite ca făuritor de climat literar, el este rareori poet original. Eminescianizînd discursiv, el popularizează — cum s-a spus — poezia maestrului, dar, adăugăm, acea parte ea însăși discursivă a acesteia.

Tradiționalismul major. La apariția poemului *Nunta Zamfirei* (1889), contemporanii lui *G. Coșbuc* (1866—1918) salută entuziaști pe poetul care salva lirismul românesc din impasul epigonismului eminescian. Natură clasică solară, el restituia sensul originar al *idilei*, compromisă de neoclasicismul galant și artificios, și revigora *baladescul*, compunînd pe baza acestor două forme monografia lirică a satului tradițional. Ruralismul și naturismul său sînt atitudini estetice: intelectual cultivat, el redescoperă valorile tradiției autohtone cu ochiul citadinului.

Primul mare liric al Ardealului este urmat la puțină vreme de *Octavian Goga* (1881—1938). Continuînd problematica înaintașului său — și mai ales lirismul național și social —, poezia lui de esență tragică se situează la antipodul solarității lui Coșbuc, fiind mai aproape de Eminescu, autorul *Doinei*.

înrudit cu sămănătoriștii prin tema rurală și a aversiunii față de oraș, Goga confirmă ideea că un mare creator depășește canoanele doctrinare; depășire vizibilă și în tușele simboliste ale poeziei lui.

Caracterul major și deschis al tradiționalismului lui Coșbuc și Goga se verifică și în faptul că lirismul lor nu rămîne fără urmări în posteritate: poezia ardeleană de la Aron Cotruș și Mihai Beniuc (în volumele antebelice) pînă la Ioan Alexandru și Ion Horea nu e străină de linia Coșbuc — Goga.

Tradiționalismul minor sau „micul romantism rustic". Un epifenomen este cea mai mare parte a poeziei practicate sub influența doctrinei de la *Contemporanul* a „artei cu tendință" și de la *Sămănătorul* (nu punem sub semnul întrebării meritele incontestabile în alte planuri ale sămănătorismului. Situată în deriva romantismului ca prelungire tardivă și coruptă (în înțelesul de deteriorată) a modelului, lirica sămănătorită, pe care E. Lovinescu a numit-o „cimitir al poeziei române", ne întoarce, prin confuzia esteticului cu etnicul, la epoca denunțată de Maiorescu în articolul *O cercetare critică...* (1867). Un nume se salvează totuși de la uitare: *Șt. O. Iosif* (1875 — 1913), poet muzical și delicat, cultivînd cu succes, prin exploatarea filonului folcloric, balada și liedul din speța lui Heine, dar vădind și afinități cu simboliștii. Caracteristice pentru tipul de sensibilitate în care se înscrie el sînt *Patriarhalele*, expresie a conștiinței „dezrădăcinării" și a nostalgiei satului tradițional și a „vremilor curate de odinioară".

Un tradiționalist minor este și *G. Topîrceanu* (1886—1937), structură dual, sentimentală și ironică totodată. Însă autorul *Rapsodiilor* e înregimentat în curentul poporanist, iar spiritul său parodic pedepsește nu o dată idilismul și paseismul sămănătorist.

Emergența modernismului. Al. Macedonski și școala sa — între romantism, parnasianism și simbolism. Curentul eminescian și micul romantism tradiționalist primesc o replică puternică din partea lui Macedonski și a tinerilor săi discipoli grupați în jurul cenaclului și revistei *Literatorul*. Erede al lui Heliade (cum s-a recunoscut), Macedonski vizează „relatinizarea" poeziei române (M. Zamfir) — și de aici contactul lui strîns cu literatura și viața literară franceză. Romantic prin fire, cultivînd într-o primă fază poezia socială, rebelul și neînțelesul se repliază ulterior cu orgoliu în empireul naturii pure (*Noaptea de mai*) și al artei (*Poema rondelurilor*). Ca și tinerii săi emuli (G. Donna, D. Karnabatt, G. Orleanu, C.I. Săvescu), el este un amestec de parnasianism și simbolism, pe un fond genuin romantic. Spre deosebire de literatura franceză, unde simbolismul vine ca o reacție la parnasianism (poezie muzicală *versus* poezie descriptivă), la noi cele două curente pătrund simultan și coexistă „pașnic", intersectîndu-se. Articolele teoretice ale lui Macedonski (*Logica poeziei*, *Poezia viitorului*, *În pragul secolului*) sînt, după o expresie a lui T. Vianu, actele de stare civilă ale modernismului românesc.

Un precursor notabil al simbolismului în general și al lui Bacovia în particular este *Traian Demetrescu* (1866— 1896), elegiac de speță pură, ilustrat deopotrivă în poezie și în poemul în proză.

Triumful simbolismului. În 1900 simbolismul românesc este un curent constituit, iar primul deceniu al secolului coincide cu ecloziunea sa. În această etapă debutează în volum majoritatea reprezentanților săi de frunte. În 1905 apare principalul organ al curentului, revista *Viața nouă*, condusă de *Ovid Densusianu* (1873—1938), care este una dintre cele mai complexe personalități culturale ale timpului: filolog, poet, critic și istoric literar. El este cel mai

Scanned with OKEN Scanner

important istoric și teoretician al curentului, pe care îl înțelege ca produs exclusiv al spiritului romanic *(Sufletul latin și poezia nouă)*.

Primul simbolist român în accepția deplină a cuvîntului este *Ștefan Petică* (1877—1904). Universul elegiac din *Fecioara în alb* este unul muzical, al indeterminărilor și reverberațiilor vagi, cu o figurație constituită din instrumente nobile: pianul, vioara, flautul, orga... Petică este un prerafaelit, cultivînd imagistica botticelliană, diafană și eterată. El se dovedește totodată un sensibil și avizat critic al poeziei noi, un eseist rafinat și cultivat.

La *Dimitrie Anghel* (1872— 1914) „corespondențele" și sinesteziile simboliste, aplicate universului floral *(În grădină)* sau marin *(Fantazii)*, creează un spațiu dematerializat al efluviilor îmbătătoare, un paradis al mirosmelor, culorilor și armoniei. Poemele sale în proză *(Fantome, Oglinda fermecată* etc.), de o frapantă modernitate, sînt apreciate de T. Vianu drept „sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic și intelectualist" din proza noastră de pînă la Gala Galaction și T. Arghezi.

O sinteză a motivelor și tehnicilor simboliste realizează în poezie *Ion Minulescu* (1881—1944), într-o manieră serios-ludică. El popularizează astfel simbolismul, dar, deconspirîndu-i procedeele și universul într-un limbaj retoric și teatral, care uneori sună a parodie, îl și „compromite", într-un anume sens. Popularitatea constantă a versurilor sale se explică prin dialogul colocvial cu cititorul, făcut părtaș indiscrețiilor poetului, dar și prin satisfacerea, într-un limbaj accesibil, a nevoii lui de mister și de transfigurare ritualică a vieții.

Și după 1910 simbolismul continuă să rămînă un curent productiv. Apariția volumului *Plumb* de G. Bacovia este o dovadă. Dar „singurul poet român care a coborît în Infern" (N. Manolescu) este creatorul unui univers și limbaj de o factură și modernitate ireductibile, descoperite și apreciate ca atare abia în ultimii 25 de ani.

Emergența unor noi modalități lirice se face simțită în acest început de secol în rîndul tinerilor poeți care se vor afirma după primul război mondial. Să reținem în acest sens poezia greu de cuprins într-o formulă a lui T. Arghezi, considerațiile sale despre limbajul și meșteșugul poetic din revista *Linia dreaptă*, începuturile parodice ale lui A. Maniu, debutul editorial al lui Nichifor Crainic, primele poeme ale lui Ion Pillat, care conțin în germene lirismul din *Pe Argeș în sus*, experimentul futurist, căutările moderniste ale lui I. Vinea și Tristan Tzara din revista *Simbolul*. Explozia lirică de după primul război nu poate fi înțeleasă fără aceste tatonări.

Alexandru Macedonski: „Noaptea de decemvrie"[1]

AURELIA BĂLAN-MIHAILOVICI
București

Observațiile noastre au ca obiect prezentarea unui model simplu, accesibil elevilor interesați de studiul poeziei în general și al poeziei lui Macedonski, în mod special. Pornind de la trăsăturile specifice simbolismului ei vor putea determina, pe baza analizei textului, fuziunea perfectă între conținutul de idei și expresia lingvistică, fapt hotărîtor în stabilirea judecății de valoare. Tudor Vianu propune ca receptarea operei de artă să fie făcută în funcție de *adîncimea sa artistică*. Prin *adîncime* în artă, el înțelege produsul aprecierii ei sub alt aspect decît cel pur estetic. „Dimensiunea *adîncă* a artei este în ace-

[1] Poezia a apărut în revista *Forța morală*, nr. 40 din 1902.

laşi timp *vitală*, *intelectuală* şi *spirituală*. Numai întrunirea acestor momente creează valoarea cea mai înaltă a artei, în timp ce prezenţa unora din ele, în absenţa celorlalte, determină ranguri artistice de un nivel mai coborît"[2]. Deci modelul nostru evidenţiază necesitatea judecării operei artistice pornind de la analiza conţinutului tematic, înţeles sub cele trei adîncimi (vitală, intelectuală şi spirituală) şi a formei, înţeleasă ca mijloc de structurare arhitecturală a acestui conţinut, în cadrul poeziei, prin evidenţierea imaginilor artistice, a structurilor sintactice, prin sublinierea valenţelor lexicale specifice etc.

Adîncimea *vitală*, în cazul *Nopţii de decemvrie*, la Macedonski, o constituie conştiinţa izolării şi a vitregiei destinului poetului. Drama însingurării eroului este receptată afectiv şi cu cît gradul de afectivitate este mai mare, cu atît adîncimea *spirituală* creşte. Cea de a treia adîncime, cea *intelectuală*, poate fi comparată cu adîncimea concepţiilor teoretice ale spiritului, care constă în descoperirea unui adevăr ce se ascunde, „care trebuie căutat şi care poate fi găsit[3]". *Noaptea de decemvrie*, după *Luceafărul* lui Eminescu, are în cel mai înalt grad reliefată această adîncime intelectuală. *Meka*, simbol al idealului suprem la care aspiră poetul, este un fel de *nirvană eminesciană* sau, sub alt unghi, un *joc al ielelor* care l-a fascinat pe Camil Petrescu. Aspiraţia la nemurire, acest ideal atît de greu de realizat, aşa cum reiese din partea a treia a poeziei analizate, îl găsim întrupat în Hyperion. La Eminescu *setea*, în adîncimea ei, este totală, identificîndu-se cu sublimul, cu absolutul: „Nu e nimic şi totuşi e/ O *sete* care-l soarbe/ E un *adînc* asemene / Uitării celei oarbe...", dar Hyperion, izolat şi nefericit în nemurirea lui, se roagă: „De greul negrei *veşnicii*,/ Părinte, mă dezleagă".

La Macedonski raportul existenţial este răsturnat. Suferinţa în drumul spre „Meka cerească..., Meka cea mare" este amplificată de ideea că omul este reţinut în urcuşul său de tot ceea ce este îndoială şi slăbiciune: „Dar Meka e-n zarea de flăcări — *departe* / De ea o *pustie imensă-l* desparte / Şi *pradă pustiei* cîţi *oameni* nu cad?". Subliniem valoarea semantică dublă a cuvîntului pustie (alternarea sensului propriu cu cel figurat). Am scos în evidenţă tema, adică structura de adîncime, nu conţinutul, acesta fiind analizat pe larg în manual şi în numeroase lucrări de critică literară.

Poemul este alcătuit din 227 de versuri şi are o structură cu distribuţii polifonice, după modelul poemului simfonic. Prima parte cuprinde 28 de versuri, în care tabloul hibernal este tabloul pustiului şi al morţii, al tăcerii şi al gheţii, subliniate în refrenul obsedant al unui vers-cheie: „Şi nici o scînteie în ochiu-adormit"; „Şi luna-l priveşte cu ochi oţelit" (strofa a II-a), „Făptura de humă de mult a pierit" (strofa a III-a), cu schimbarea tehnicii, prin repetiţia şi antepunerea epitetului *mort*: „E *moartă* odaia şi *mort* e poetul". Gheara morţii îi pare a stăpîni întreg universul, sentiment cu care se încheie, prin refren, prima parte: „Şi luna e *rece* în *el*, şi pe *cer*". Partea a doua începe printr-un dinamism al renaşterii, renaştere redată tot prin tehnica repetiţiei cuvîntului-cheie: „Deasupră-i e *aur*, şi *aur* e-n *zare*", la care se adaugă refrenul sub forma propoziţiilor exclamative: „Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul.../ Şi el e emirul, şi-are-n tezaur / Movile înalte de-*argint* şi de *aur*". Incantaţiei vizuale şi auditive i se adaugă în această parte a poemului şi una olfactivă: „*Rai* de *grădini* / Argint de izvoare şi zare-aurită / Bagdadul, *poiana* de *roze* şi *crini* / Şi el e emirul, şi toate le *are*...", refren prin care se exprimă abundenţa ridicată la rangul de Mekă pămîntească. Poetul este în posesia a tot ce un pămîntean îşi poate dori: „Şi el e emirul, şi toate le *are*.../ *E tînăr*, e *farmec*,

[2] T. Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 347.
[3] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 349.

e trăsnet, e zeu / Dar zilnic se simte *furat* de-o *visare...*". Juxtapunerea pozițiilor enunțiative, construite cu verbul *a avea* și *a fi*, la indicativ prezent, subliniază bogăția, imediat anulată prin conjuncția adversativă *dar*, care introduce ultimul vers, anunțînd nefericirea: „Zilnic se simte *furat* de-o *visare...*". Strălucirea se estompează într-o lipsă totală de semnificație în fața setei de absolut, setea după adevărata Mekă a nemuririi care nu poate fi atinsă decît prin acceptarea jertfei, a destinului tragic, hărăzit geniului. „Spre Meka-l răpește *credința-voința* / Din *tălpi pînă-n creștet* îi cere *ființa*". Cu versul 85 începe cea de a treia parte, călătoria spre Meka: „Și el ce e-n frunte pe-o *albă* cămilă/ S-oprește, o clipă, pe verdele pisc... / Din ochiul său mare, o *lacrimă pică...*/ Și *lacrima* clară, lucește și *pică*", reluare nu din necesități de rimă, ci pentru a sublinia neputința, faptul că este conștient de aventura sa. Drumul în pustie este zugrăvit prin folosirea gamei variate de nuanțe cromatice, specifice arșiței *(flacără, sînge, cer roșu)* culminînd cu refrenul: „Și toți înaintează sub *flăcări* de soare". Totul este încremenit de moartea prin ardere, doar „zilele *curg*". „Și tot *nu s-arată* năluca sublimă / Și tot *nu s-arată* cetatea de vise / *Cetatea de vise* departe e încă". De observat structura mesajului cu repetiția, în cadrul refrenului, a celor două părți: verbul cu duritatea negației și substantivul, respectiv, subiectul „cetatea de vise". Intensitatea cromatică în sublinierea incandescenței ne aduce în fața ochilor pînzele lui Vincent van Gogh: „Sub *aeru-n flăcări*, zac *roșii movile* / *Nainte-în laturi-napoi-peste tot* / *Oribil palpită* aceeași *coloare* / E-*aprins* chiar *pămîntul hrănit cu dogoare* / Tot *roșu* de *sînge* zăresc peste tot". Aproape toate elementele lexicale folosite în aceste versuri sînt puternic conotate (simboluri); cu rol denotativ, de comunicare, sînt folosite doar adverbele, locuțiunile adverbiale și verbul „*zări*". Partea a treia, cuprinsă între versurile 190 și 227, constituie apogeul măiestriei artistice. Aici vom urmări o altă cromatică, în care predomină albul și care este redată printr-o explozie a bucuriei marcate în semnificația și forma de prezent a verbelor *luci*, *străluci*, reluate într-o împletitură de colind: „*Lucește...* Emirul puterea și-o stringe... / E Meka! E Meka! ș-aleargă spre ea / Spre *albele ziduri* aleargă — aleargă /Și *albele* ziduri *lucesc-strălucesc*". Poetul preferă termenului franțuzesc *fantomă* pe cel de *năluca*, mult mai expresiv, pe care-l va repeta obsedant: „Ca gîndul aleargă spre *alba nălucă* / Spre poamele de-aur din visu-i ceresc... / Și poamele de aur *lucesc-strălucesc* / Iar *alba* cetate *rămîne nălucă... / Rămîne nălucă* în zarea *pustiei* / Regina trufașă, regina magiei". Jocului formelor verbale în refren „Și *moare emirul* sub *jarul pustiei*"; „*Murit-a emirul* sub *jarul pustiei*" i se adaugă asocierea paronimelor care, în chip paradoxal, determină un raport de cauză-efect: „Și-acea *izolare*, ș-acea *dezolare* / Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...".

Am încercat, pe baza materialului lexical și a structurii intime, specifice versificației poemului macedonskian, să reliefăm ideea centrală a poemului, drama căutării absolutului existențial, realizată, după cum arată Adrian Marino, „într-o evocare de mari incandescențe, reprezentativă pentru întreaga concepție a poetului și, poate, și mai mult, pentru drama propriei sale existențe"[4], fascinată de vis și ideal, dar aflată sub semnul devorant al contradicțiilor, al micimii omenescului, opozantă dominantă și omniprezentă în cucerirea „cetății de vise", „cetății" eterne.

(*L.L.R.*, nr. 4, 1984, p. 29—31)

[4] Al. Macedonski, *Opere*, vol. II, *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 36.

Direcţii ale simbolismului românesc

D. MICU
Bucureşti

Ce deosebeşte simbolismul reprezentanţilor notorii ai acestui curent de falsul simbolism cultivat la *Viaţa nouă* nu e ortodoxia simbolistă, fidelitatea faţă de dogmele vreunui „adevărat" simbolism, canonizat (un asemenea simbolism nu există), ci tocmai deplina libertate creatoare, neacceptarea nici unei directive. Tot ce îşi impuneau programatic secesioniştii de la *Revista celorlalţi* şi *Insula* era de a face altfel, a merge pe căi nebătătorite. Acesta a fost, de altfel, idealul simboliştilor de pretutindeni. În ce măsură s-a realizat, aceasta e o altă chestiune. Rămîne, oricum, un fapt că, ţinînd cu tot dinadinsul să se diferenţieze de înaintaşii autohtoni şi de continuatorii acestora, simboliştii din afara grupării *Vieţii noi*, chiar şi unii dintre stîlpii acestei grupări, îşi propuneau să fie făuritori de „poezie nouă" independenţi, nu şi-au modelat scrisul în conformitate cu vreun cod de norme estetice. De imitat au imitat însă. Nu poeţi români, ci maeştri ai poeziei franceze. Refuzînd mijloacele de expresie tradiţionale, şablonizate, ei au împrumutat, din poezia franceză modernă, procedee nemaiutilizate la noi, dar devenite acolo, multe dintre ele, clişee. Drept consecinţă, s-a petrecut şi în cuprinsul simbolismului ceea ce se petrece, inevitabil, în orice curent. Poeţii cu personalitate puternică au recondiţionat, spre a vorbi astfel, uneltele însuşite, dîndu-le o nouă eficacitate, au creat, cu ajutorul lor, poezie într-adevăr nouă; cei care nu prea aveau mare lucru de comunicat au rămas simpli pastişori. Astfel se înfăţişează realitatea, dacă o privim foarte de sus. Examinînd minuţios operele poeţilor, nu e posibil a le distribui tranşant în două rubrici precis delimitate. Nici un poet nu creează la modul absolut, fără a imita cîtuşi de puţin; nici unul nu mimează în permanenţă. Diferă însă proporţia dintre cuantumul de originalitate şi cel de convenţie. La unii creaţia devoră clişeul, alţii, creînd mai firav, nu izbutesc să iasă din clişeu. Creaţia implică un stil interior, exprimînd un anume fond sufletesc, ce se înscrie, indiferent de voinţa posesorului, pe anumite coordonate mai generale. E de la sine înţeles că şi poezia simbolistă românească, cea viabilă, se integrează, cu toată noutatea ei, în universul specific al spiritualităţii româneşti. Asemenea poeţilor de orice altă orientare, simboliştii exprimă şi ei, într-un limbaj diferenţiat, sufletul naţional. Secesiunea lor marchează, evident, faţă de literatura română anterioară, o discontinuitate artistică. Dar numai artistică. Fondul sufletesc nu s-a schimbat în datele lui fundamentale.

Exprimînd o particularitate sau alta, centrală sau mai periferică, a acestui fond, cu mai multă sau mai puţină vigoare, simboliştii se diferenţiază nu numai de poeţii din secolul trecut şi de contemporanii lor de orientare tradiţională — prin adoptarea altor mijloace expresive —, ci şi, natural, unii de alţii, prin nuanţele individuale de sensibilitate şi în măsura în care manierismul uniformizator nu le anulează (celor neaserviţi modelelor străine) personalitatea. Voinţa fiecăruia de a fi altfel ar duce la constituirea a tot atîtor curente simboliste cîţi poeţi simbolişti există, dacă, în pofida diversităţii de stiluri individuale, nu s-ar manifesta obiectiv şi anumite convergenţe stilistice, determinate de afinităţi structurale, de existenţa integratoare a unor tipuri de sensibilitate şi dacă, pe de altă parte, simbolismul mimetic nu ar reduce o seamă de activităţi poetice la acelaşi numitor.

Scanned with OKEN Scanner

În articolul său despre Bacovia din volumul *Figuri și forme literare* (1946), Tudor Vianu deosebește, în mișcarea simbolistă românească, două categorii de structuri lirice: „un Minulescu, un Stamatiad, un Davidescu" sînt „temperamente mai retorice, afișînd exotismul și un nevrozism livresc"; „un Ștefan Petică, un G. Bacovia, un I.M. Rașcu sau Demostene Botez, naturi mai interioare", cultivă — în spiritul liricii lui Eminescu — „tonalitățile minore ale sentimentului". Toți au scris, cu precădere, poezie de inspirație citadină, dar creația celor dintîi se încadrează, prin materialul de inspirație, „în peisajul marilor orașe", în timp ce a celorlalți se circumscrie în orizontul „micului tîrg moldovenesc". Dezvoltînd observația, se poate spune că poeții cu propensiune fie spre retorism, fie spre exotism, sau spre amîndouă (și la numele date de Vianu se mai pot adăuga: Mihail Săulescu, Oreste, Claudia Millian, Eugeniu Ștefănescu-Est) sînt, *eo ipso*, naturi expansive — sau, în orice caz, contemplative — cu privirile întoarse spre lumea din afară, spirite înclinate spre reverie, spre fantazare, extravertite, însetate de spațiu. Unora, mari iubitori de decoruri bizare, galanți la modul excentric și chiar cabotin (Minulescu, Davidescu, Ștefănescu-Est, Claudia Millian) le este propriu și „nevrozismul livresc". Prin Minulescu, Săulescu, Oreste, Stamatiad se perpetuează vizibil „spiritul muntean". Patetici, unii (Minulescu, îndeosebi) cu sau fără „sinceritate", și neologistici pînă la stridență, asemenea lui I. Heliade-Rădulescu, D. Bolintineanu, Al. Macedonski, aproape toți cei numiți (excepție face, parțial, Săulescu) se înscriu în linia lui Anton Pann, Ghica, Odobescu, Caragiale, Delavrancea prin dragostea de pitoresc, prin setea de „himericul policrom" (G. Călinescu). Contemplativitatea, fantezismul, preferința pentru straniu, excentricitatea, obiceiul de a mima perversități, de-a adopta poze „demonice" caracterizează și poezia — lipsită de patetism — lui D. Iacobescu, spirit, pe de altă parte, neliniștit, torturat de presimțirea morții. La unii poeți (N. Davidescu, Claudia Millian, Eugeniu Ștefănescu-Est, uneori la D. Iacobescu), patosul se preschimbă în melancolie, nu fără a degenera, pe alocuri, în afectare și dulcegărie. Multe dintre versurile lor răspîndesc un aer de *morbidezza* convențională, un *spleen* de împrumut. Modul languros definește în bună măsură și poezia Elenei Farago și a lui Mihail Cruceanu, nealterată însă de snobism și prețiozitate, elegiacă, tandră sau delicat contemplativă, fără literaturizări, fără cabotinisme de vreun fel oarecare, străbătută de spirit umanitar.

Valoric, locul întîi, în compartimentul rezervat acestor poeți, îl ocupă, evident, Ion Minulescu. N. Davidescu, M. Săulescu, Elena Farago se găsesc cu cel puțin două trepte mai jos. Oreste, Claudia Millian și, mai ales, Eugeniu Ștefănescu-Est, cu mai multe. Un poet de seamă ar fi putut deveni D. Iacobescu. Neajungînd să-și dea întreaga măsură a posibilităților, volumașul său editat la mult timp după moarte îi asigură, și așa, un loc sigur în lirica românească de expresie modernă.

Poeții simboliști care îi apar lui Tudor Vianu ca fiind, în comparație cu Minulescu, Davidescu, Stamatiad, „naturi mai interioare" (Ștefan Petică, I.M. Rașcu, B. Fundoianu) sînt, într-adevăr, lirici de altă structură decît expansivii și extravaganții: *interiorizați*, *meditativi*, receptivi mai ales la primele sumbre ale existenței, înzestrați mai mult cu sensibilitate decît cu imaginație și cu inventivitate artistică. Versurile lor aduc peisaje mai puțin spectaculoase, decoruri adesea lipsite de rafinament, monotone, grele însă de încărcătură sufletească. Creația bacoviană în special, dar și scrierile celorlalți poeți amintiți, comunică îndeosebi stări depresive, obsesia ratării, senti-

mentul urîtului, al plictisului provincial, al „golului istoric", dezolarea de a trăi într-o „țară tristă, plină de humor".

Influențați, asemenea tuturor simboliștilor, de Poe, Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Rollinat, promotorii simbolismului românesc interiorizant au valorificat alte sugestii receptate din operele acestor maeștri decît cele reținute de Minulescu și compatrioții săi. În timp ce, de pildă, din Jules Laforgue, autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu* (și, după el, Adrian Maniu), selectează și valorifică manifestările bufe, rîsul maliții și grimasa, Bacovia și Demostene Botez preiau din poetul *Complementelor* mai ales plînsul nedisimulat, expresie a sentimentului de „exil", de damnare, de moarte sufletească.

Interiorizîndu-se, luîndu-și prin aceasta în posesie natura specifică, identificîndu-se cu propria esență (sau, în orice caz, apropiindu-se mai mult de ea), simbolismul se și autohtonizează prin Bacovia, Rașcu, Fundoianu, D. Botez, ca și prin Emil Isac. Stările depresive comunicate de acești poeți erau alimentate de realitatea socială a timpului în care au trăit. Cum idealul estetic simbolist fusese realizat în parte, *avant la lettre*, de Eminescu (cu mijloace nesimboliste și chiar în opoziție cu principiile simboliste arborate de Macedonski), simbolismul de factură bacoviană devine un simbolism eminescianizant.

G. Bacovia este, în interiorul mișcării simboliste, opusul lui Minulescu în toate privințele. Într-un interviu, el a și declarat că nu-l înțelege pe autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu:* „Dintre confrați, n-am înțeles nici poezia lui Minulescu și, poate, nici pe Stamatiad" (*Viața literară*, IV, nr. 107, 13 — 27 aprilie 1929). Recunoscînd că se formase în atmosfera liricii presimboliste, dezvăluind că *Nevrozele* lui Rollinat i-au fost, în tinerețe, cartea de căpătîi, autorul *Scînteilor galbene* a ținut să precizeze: „Deși am citit în tinerețe pe Rimbaud, Baudelaire, Laforgue și alții, n-am simțit sufletul românesc vibrînd lîngă ei. Alt neam, altă limbă". Spre deosebire de confratele său, fascinat de forme, stăpînit de impacienta înnoirii limbajului, Bacovia a fost preocupat cu prioritate de conținut, de mesaj și, cînd se referă la mijloacele expresive, o face tot spre a le raporta la un anume timbru sufletesc, de care sînt cerute și pe care le exprimă: „Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii" (*loc. cit.*). În toate interviurile, poetul *Plumb*-ului subliniază că inspirația lui și-a avut sursa în experiența existențială directă, că opera sa este proiecția transfigurată a vieții sale, furnizează chiar date concrete cu privire la procesul genetic al unor poeme (*Lacustră*, *Liceu*). În totalitatea ei, destăinuie Bacovia, poezia sa își datorează cromatismul specific regiunii natale. „Dacă n-aș fi trăit într-o regiune de șes — citim într-un interviu din 1943 — e sigur [...] că aș fi avut o altă viziune asupra naturii decît cea cunoscută. La Bacău, cenușiul e o culoare frecventă. Există în natură, s-a strecurat necalculat și în versurile mele. De asemenea, violetul. Cine a privit larga vale a Bistriței de la Bacău e imposibil să nu-l fi întrezărit. În cele mai multe poezii, am plecat de la elemente concrete și de la date autobiografice" (*Vremea*, XI, nr. 701, 6 iunie 1943). Socotind poezia un act existențial, G. Bacovia a prețuit în chip deosebit originalitatea, prin aceasta înțelegînd ineditul trăirii, noutatea fiorului emotiv. El a dezaprobat „imitațiile exagerate", conformismul față de modele străine, și a rostit în repetate rînduri opțiunea pentru creația aderentă la realitățile naționale. Amintind că „literatura franceză [...] a influențat mult poezia contemporană", poetul constata cu satisfacție că „acum în urmă se simte o tendință pentru crearea unei poezii proprii" (*Viața literară*, III, nr. 53, mai 1927). Peste doi ani, reluînd ideea, Bacovia va zice: „Noi trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

ne străduim pentru originalitatea noastră. Să devenim o ființă organică, nu paraziți și maimuțe" (interviul citat). Pledînd pentru originalitate, și individuală și națională, Bacovia a și realizat-o, în propria creație, la un înalt nivel de expresie artistică.

Originală, specific românească, e și creația lui Minulescu și a celorlalți poeți de orientare analogă: prin materia sufletească, îndeosebi. Poezia lui Bacovia, a lui Ștefan Petică, a lui I. M. Rașcu, a lui Fundoianu, a lui Isac, a lui Demostene Botez e originală — în raport cu lirica simbolistă din alte literaturi — în mult mai mare măsură, și prin figurație, prin decor, prin cromatismul spațial. Stările de conștiință comunicate de operele acestor poeți se consumă în geografia danubiano-carpatică. Spațiul imaginarului e fixat pe tărîmuri moldave (pe străzi și în parcuri băcăoane sau ieșene, în „codrii Bacăului", la Vatra Dornei, la Herța) sau pe meleagurile ardelene: la Cluj, în munții Apuseni. Prin Emil Isac, simbolismul dobîndește, de timpuriu, o notă socială, poemul său *Din versurile triste: Annie*, bunăoară, fiind o replică în limbaj simbolist la *Noi* de Octavian Goga.

După primul război mondial, procesul de autohtonizare a simbolismului va continua, prin Adrian Maniu și Ion Pillat, luînd o nouă direcție, ajungînd să fie asimilat tradiționalismului.

(*L.L.R.*, nr. 4, 1979, p. 24—26 și nr. 1, 1980, p. 19—21)

G. Bacovia: „Plumb"

VIORICA AVRĂMUȚ
Iași

Nu întîmplător poezia *Plumb**, așezată în deschiderea volumului cu același titlu din 1916, sintetizează motive și mijloace de expresie, stări poetice și viziuni definitorii pentru lirica bacoviană. Această concentrare maximă explică, într-o oarecare măsură, impresia de lirism criptic pe care o lasă poezia la o primă lectură. În realitate, nu e vorba aici de o încifrare simbolică, ci de o anume deconcertare a cititorului în fața profunzimii enigmatice a unei poezii aparent de o rară simplitate. *Plumb* este exemplară pentru sensul special al „simplității" bacoviene, o simplitate formală savantă, rafinată, rod al decantărilor lirice succesive, al esențializării. Poetul „plumbului" obligă la o speculație ideatică asupra esențelor, ca impresioniștii. De aici, aparența de poet monocord semnalată de E. Lovinescu.

Simetria celor două strofe ale poeziei, corespondența sintagmelor în care cea mai mică variație produce surpriza invită la o lectură paralelă a versurilor, căci semnificațiile poetice emană din ansamblu, din sinteza stărilor poetice comunicate. Citită independent, prima strofă ar oferi doar un obișnuit tablou funerar simbolist, schițat cu mijloace desprinse din recuzita imagistică simbolistă:

Dormeau adînc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou... și era vînt...
Și scîrțîiau coroanele de plumb.

* Inspirată de un eveniment din 1900 al biografiei interioare a poetului, cum își amintește Agatha Grigorescu-Bacovia, poezia *Plumb* este terminată în 1902 și publicată pentru prima oară în revista condusă de I.M. Rașcu, *Versuri*, Iași, anul I, nr. 2, 1 oct. 1911, sub semnătura George Andonie, ulterior fiind inclusă în volumul îngrijit de Ion Pillat ș.a., *Plumb*, Tipografia Flacăra, 1916, volum premiat în 1923 de Ministerul Artelor.

Scanned with OKEN Scanner

Strofa a doua însă, prin minime schimbări, dezvăluie profunzimi lirice neașteptate. *Cadrul fizic* schițat în prima parte devine acum *proiecție metafizică*, grație tocmai acestor mici „trădări" ale simetriei:

Dormea *întors amorul meu* de plumb
Pe flori de plumb, și-*am început să-l strig* —
Stam singur *lîngă mort... și era frig...*
Și-i *atîrnau aripele* de plumb. (s.n.)

Straniul se insinuează treptat, începînd cu detaliul enigmatic: „dormea întors amorul meu", ca într-un tablou în care perspectiva inițial normală, naturală a lucrurilor se răstoarnă prin revelația unui amănunt insolit. De ce dormea „întors" amorul? Un singur răspuns, o singură „cheie" ar spulbera enigma. Or, esența poeziei bacoviene constă în această *deschidere* de semnificații sub *aparența închiderii* formale. Este, și acesta, un atribut al situării poetului în modernitate, din perspectiva propusă de Hugo Friedrich: „Apropiată de exprimarea eliptică e polivalența lexicală sau sintactică, o altă caracteristică a liricii moderne" (*Structura liricii moderne*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 164).

Așadar, amorul „întors" pare un simplu detaliu, dar este un *detaliu generativ*, care schimbă perspectiva de ansamblu asupra tabloului, imagine-cheie care deschide calea spre înțelegerea semnificațiilor întregului discurs liric. Astfel că aparenta banalitate a versurilor, care păreau o preluare manieristă a șabloanelor simboliste, se încarcă de neașteptate sensuri grave. Prin detaliul generativ, banalitatea devine *insignifianță elocventă*. În acest sens, poezia *Plumb* e tipică pentru clarificarea substanței intime a lirismului bacovian. Sursele acestuia trebuie căutate tocmai în atitudinea poetului față de canoanele simboliste. Dincolo de motivele, atitudinile, sugestiile și sinesteziile simboliste, sensibilitatea poetului caută perspectiva din care să se exprime în registrul grav, profund al meditației încordate în fața universului și a legilor sale.

Poezia *Plumb* nu este o simplă abordare a motivului morții, ci exprimă și obsesia bacoviană a sfîrșitului. Spațiul închis al cavoului, cu „sicrie de plumb", „flori de plumb", „coroane de plumb", „funerar vestmînt", devine un apăsător decor *artificial*, în contrast cu *naturalul* sfîrșitului fizic al ființei. Presiunea artificialului, pe care poetul o percepea în societate și în viață, în general, se extinde și asupra morții, ca în sugestiva imagine din *Panoramă:* „În racle de sticlă — prințese / Oftau, în dantele, mecanic". Sentimentul morții nu se exteriorizează la Bacovia în decorul *funebru*, ca la simboliștii minori, nici în previziunile *funeste* ale „poeților decadenți" francezi (Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Rollinat), ci devine *stare de spirit intensificată* pînă la viziunea ce modelează exteriorul. Prin această potențare și proiecție cosmică a trăirilor eului, Bacovia depășește cadrele simbolismului.

Prezentă și în *Plumb*, convertirea Erosului în Thanatos, asocierea eroticii cu moartea reprezintă o viziune bacoviană definitorie. Adeseori, strania transfigurare se produce sub efluviile muzicale: „Clavirul catafalc părea și nu clavir..." (*Marș funebru*). În *Plumb* însă, poetul nu apelează la simple sugestii muzicale, nu vizează muzicalitatea exterioară, ca în experimentele macedonskiene inspirate de instrumentalismul lui René Ghil. El aspiră să ajungă prin muzica interioară, a ideilor, la inefabil, la metafizic: „Urmărind

Scanned with OKEN Scanner

muzicalul, simbolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de cunoaștere"[1].

În prima strofă, repetarea în toate rimele *(plumb — plumb; vestmînt — vînt)* a vocalelor închise *î* și *u*, cu posibilități de articulare prelungită, susține partitura eufonică a vîntului. În receptacolul reprezentat de cavou, suflul vîntului și sunetul coroanelor de plumb amplifică reverberația sinistră. Diftongii descrescători *ou* și *au (dormeau, cavou, scîrțîiau)*, terminați în același *u* prelung, onomatopeic, sugerează aceleași valori acustice în consonanță cu depresiunea sufletească. În strofa a doua, poetul va defini pe deplin sensul singurătății: „stam singur în cavou", într-un decor artificial construit de om, devine „stam singur lîngă mort". Tensiunea solitudinii crește, ducînd la desperare: crisparea eului ajunge la paroxism și cere eliberarea prin strigăt. Așa că visului sumbru impresionist de la început îi urmează revolta expresionistă: strigătul.

Eufonic, senzațiile auditive din primele versuri *(u, î, au, ou)* sînt întrerupte brusc de vocala acută *i (strig, frig)*. Monotonia melodică este punctată de sincopă, sunetul acut *i* sfîșie melopeea depresivă, ca un accent atonal marcînd efortul eliberării. Versul final revine însă la același lamento, încărcat cu noi valori dramatice *(Și-i atîrnau aripele de plumb)*, căci strigătul rămîne fără efect. Suferința poetului nu-și găsește ecou, este destinată a se consuma în limitele eului, sens al incomunicabilului surprins și de Eminescu: „De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și".

Ciclul trăirilor sufletești din poezia *Plumb* este, de fapt, specific pentru definirea stării poetice bacoviene. Aceasta e marcată de parcurgerea obsesivă a etapelor descrise: *însingurare* (proces voluntar) — *solitudine* (damnare) — *recluziune* (spațiu închis) — *crispare* (tentativa de eliberare) — *desperare* (tragism) — *însingurare* ș.a.m.d. Sub apăsarea de plumb a singurătății, ființa alienată în căutarea esenței sale se plasează pe o orbită existențială închisă. Poetul reia acest ciclu închis, monoton, cu obstinație, nutrind convingerea că nu se poate salva decît prin poezie, ca singur remediu împotriva alienării prin pozitivism și artificialitate.

Din punct de vedere cromatic, poetul care se declara obsedat de „un subiect de culoare" și care a încercat să obțină sugestii din cultivarea impresionistă a unor pete de culoare (galben, violet, verde crud) ori din alternanța altora (alb/negru, alb/roșu) realizează în *Plumb* o esențializare și o sinteză. Plumbul evocă o sinteză (culoarea gri), dar el sugerează și o senzație complexă de apăsare, de zbor oprit *(Și-i atîrnau aripele de plumb)*. Semnificativ, Bacovia nu a ales bronzul durabil și statuar al clasicilor, nici metalul dur turnat în spadă ori ruginind în ruine al romanticilor și nici metalele prețioase, strălucitoare, care fascinau pe parnasieni. Plumbul, metalul-speranță al alchimiștilor, devine la Bacovia simbolul *dezolării*, fiind plumbul aripilor. Metalul supus oxidării, degradării semnifică simbolic desperarea, desemnează sensul *depresiv* al trăirii poetice. Cultivarea originală a acestui simbol central în poezia *Plumb* indică și sensul esențializării lirice la Bacovia.

Poezia *Plumb* relevă înțelesul particular al artei bacoviene: apelul la arsenalul de motive și tehnici simboliste, la modelele „poeților blestemați" *(Și Poe și Baudelaire și Rollinat)* rămîne doar un reper exterior, demn de a fi luat în considerație numai pentru a măsura distanța ce-l separă pe poetul nevrozelor de tradiția constituită.

(*L.L.R.*, nr. 4, 1986, p. 31—34)

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1941, p. 608.

Scanned with OKEN Scanner

G. Bacovia: „Lacustră"

FLORENTINA SĂMIHĂIAN
București

Poezia bacoviană, raportată atît de des la simbolismul european decadent și la eminescianism este, în fapt, expresia depășirii acestor două curente artistice*. În măsura în care Bacovia a identificat în simbolismul decadent ori în eminescianism locuri comune ale propriei sensibilități, el le-a recuperat. Dar acest proces de recuperare este adaptat sistemului său subiectiv de percepere a lumii și a individului. Originalitatea lui Bacovia este profund modernă: dincolo de temele simbolismului decadent (recurente în opera lui Baudelaire, Verlaine, Edgar Allan Poe ș.a.), de retorica numai aparent impregnată de acesta (căci muzicalității simboliste Bacovia îi substituie asonanța), de drama inadaptării la o lume decăzută din poezia eminesciană (dar, în vreme ce acolo perspectiva era a geniului, la Bacovia ea aparține mediocrului, omului comun), poezia sa nu exprimă altceva decît drama alienării, a incomunicării, deci o dramă de natură kafkiană în esența ei. Dacă A.E. Baconski[1] vedea în Bacovia „cel mai modern poet român din prima jumătate a acestui secol și unul din precursorii europeni ai celor mai noi tendințe din literatura de azi: absurdul, drama existențială, pustiul istoric al lui Eliot, sau amurgul lui Trakl, negrul biologic-larvar al lui Beçkett, antimetaforismul expresiei sau (...) nonfigurativismul ei", această receptare a poeziei bacoviene din perspectiva similitudinii ei cu opere aparținînd cronologic unei etape artistice ulterioare ni se pare benefică. Și aceasta deoarece cititorul modern, cult prin excelență, nu poate face abstracție de universul cultural căruia îi aparține și, de altfel, numai așa ni-i putem apropia pe autorii antici și clasici, reintegrîndu-i într-un circuit estetic în continuă mișcare. Cu atît mai mult perspectiva modernă a abordării textului bacovian este posibilă cu cît această operă are, într-adevăr, capacitatea „de a *se lăsa raportată* la cele mai diverse poetici"[2]. Ea este deci o operă deschisă, „provoacă incertitudini", cum spunea G. Călinescu, conține, conform poeticii operei deschise schițate de Umberto Eco[3], posibilități de interpretare nelimitate.

Două au fost direcțiile lansate de critica literară românească în receptarea operei bacoviene: una aparținînd lui E. Lovinescu, mizînd pe exprimarea unei stări sufletești elementare, care sesiza adaptarea integrală a formei la fond și excludea intenția artistică[4], alta relevată de G. Călinescu, accentuînd artificiul textului bacovian, în care ar fi constat, conform părerii criticului, chiar valoarea acestei poezii[5]. Credem că, într-un anume sens, nici unul dintre cei doi critici nu se înșelau, căci paradoxul este aici numai de suprafață. Bacovia își trăiește într-adevăr stările sufletești cu patimă, dar spaima, insecuritatea, inadaptarea, existente în simbolism, expresionism și eminescianism,

* Eminescianismul poate fi considerat un curent în literatura română deoarece influența lui în prima jumătate a secolului al XX-lea a fost covîrșitoare.

[1] A.E. Baconski, *G. Bacovia*, în *Panorama poeziei universale contemporane*, București, Editura Albatros, 1972, p. 90—91.

[2] Vezi Dinu Flămînd, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, București, Editura Minerva, 1979.

[3] Cf. Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

[4] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, București, Editura Minerva, 1981, p. 225—228.

[5] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Minerva, 1982, p. 706—709.

sînt aici ale omului modern comun. Artificiul de aici provine, din dedublarea sa în momentul creației; scriind, el se obiectivează, se proiectează într-un personaj generic, care exprimă o dramă universală, iar nu una particulară. El rescrie, de fapt, simbolismul și eminescianismul, deformîndu-le conform propriei sale percepții asupra realului. Pornind de la acestea, Bacovia intuiește esența artei moderne.

Apărută în primul și cel mai bun volum al poetului, *Plumb* (1916), *Lacustră* a fost considerată de Călinescu o „halucinație a unui diluviu ce izbește cu valuri de apă pe adormit"[8].

Construită pe două dimensiuni, una temporală și alta spațială (cu variantele exterioară și interioară), poezia este expresia unei drame existențiale a omului pierdut într-un univers dezorganizat, haotic, care nu se mai regăsește pe sine într-o lume impregnată pînă la obsesie de singurătate și absurd. Temporalitatea este a unui univers ciclic, închis (a se vedea că locuțiunea adverbială „de-atîtea nopți" deschide și închide simetric poezia). Este de fapt o atemporalitate („Un gol istoric se întinde, / Pe-aceleași vremuri mă găsesc"), prin care imaginea omului aruncat în lume se generalizează.

1. Primul termen al temporalității exprimă, prin adjectivul nehotărît *atîtea* din locuțiunea adverbială „de-atîtea nopți" o oboseală și chiar, mai mult decît atît, o obsesie a celui ce percepe ploaia ca pe un plîns al materiei. Metafora ploii, identificată prin repetarea verbului „aud" (*„aud plouînd, / Aud materia plîngînd"*), revelează o suprapunere semantică a ploii și plînsului. Dar sintagma „materie plîngînd" este formată din cuvinte cu seme diferite: materia (— animat), plînsul (+ animat); astfel, se creează o tensiune poetică (personificarea). Universul devine (+ animat), fiind pus în mișcare de ploaia ce cade la nesfîrșit (sensul căderii este anularea verticalității, firește). În acest tablou al ploii apocaliptice, apare silueta poetului „solitar". Faptul că Bacovia se identifică la nivel stilistic cu personajul său, folosind verbul la persoana I singular, nu trebuie să ne înșele. Poetul modern se depersonalizează și se ipostaziază în diverse tipuri de „trăiri" (cum spunea Rimbaud: „eu este un altul"). Poza poetului „solitar" este prea „artificială", pentru a nu fi suspectă. Este poză, căci conține elemente tipice: singurătatea, evaziunea spre alte spații și timpuri, visul, așteptarea. Chiar postura de subiect pasiv („mă duce-un gînd") subliniază coordonarea din umbră a eroului; „gîndul" ce-l duce, îl transportă spre alte realități este demiurgicul gest al creatorului, al lui Bacovia, care-și privește personajul din afară, cu detașare. Drama bacoviană este mai aproape de cea argheziană din psalmi, cu diferența că acolo exista un dialog (chiar dacă mascat, pentru că în esență este vorba tot de monolog) cu divinitatea: *„Tare sînt singur, Doamne, și pieziș"*. Aceeași detașare față de personajul său tragic se observă și la Arghezi, care se autoproiectează și se privește cu detașare ironică (vezi conotațiile numelui predicativ *pieziș*). Personajul bacovian evadează din realul copleșit de ploaie în irealul „locuințelor lacustre". Foarte important de remarcat că aceste locuințe, specifice epocii preistorice, erau construite pe stîlpi deasupra lacurilor. Deci, evadarea se produce atît în timp, cît și în spațiu.

2. Dar irealul este tărîmul visului și următorul moment pe axa temporală este cel al somnului („prin somn"). Visul naște întotdeauna stări nedefinite, confuze. Așa se explică și folosirea adverbului de mod *„parcă"* („Și *parcă dorm pe scînduri ude*") și a reflexivului *„mi se pare"* („Și *mi se pare / Că n-am tras podul de la mal"*). Am pătruns, împreună cu personajul bacovian, în vis și poveste (vezi acel *și* narativ de la începutul versului). Observăm

[8] George Călinescu, *loc. cit.*

aici că, în mod paradoxal, deși Bacovia creează o poezie de atmosferă (marcată stilistic prin ponderea verbelor de existență și de stare), anecdoticul nu lipsește. Firul narativ al poemelor sale este pretextul stărilor pe care le degajă acestea. Personajul este proiectat într-un spațiu al visului (este vorba deci de o dimensionare interioară a spațiului), relativ și incert, construit însă pe același element: apa („scîndurile" sînt „ude", spatele îi este izbit de „un val", locuințele sînt „lacustre"). Obsesia apei îl urmărește în somn, aceasta însemnînd că evaziunea din real nu este eficientă, fiind resimțită ca atare printr-o tresărire în somn: „*Tresar prin somn și mi se pare / Că n-am tras podul de la mal*". Fluiditatea între cele două lumi, care generează invariabil și ireversibil aceeași stare, singurătatea, este evidentă. Podul trebuia tras pentru a elimina orice posibilitate de comunicare între lumea reală și cea ireală. Dar granița între real și imaginar nu există sau este distrusă de intruziunea realului în imaginar, cu alte cuvinte, de obsesie. Tabloul exterior este realizat în manieră expresionistă, căci prezența obsesivă a ploii este exprimată prin îngroșarea liniilor, prin repetarea gerunziilor sau prin acumularea unor cuvinte ce definesc semantic apa în alte ipostaze ale ei („ud", „val"). Dar îngroșarea tușei (ca la Van Gogh) transcrie trăirea interioară, profundă, a unei obsesii existențiale.

3. Al treilea moment temporal, cel al „golului istoric" și al revenirii la atemporalitatea inițială („*Pe-aceleași vremuri mă găsesc*"), constituie momentul culminant al poeziei. „Piloții *grei*" ai lacustrei (epitetul refăce aici sensul concretului împovărător, căruia nimeni nu i se poate sustrage) se prăbușesc, iluzia, evadarea în ireal nu este posibilă, căci ploaia pătrunde și aici, demolînd edificiul imaginat de poet ca pe un adevărat castel de nisip. De remarcat că această mișcare descendentă (căderea) este specifică poeziei bacoviene, aripile, simbol al zborului, sînt aici „de plumb", nimic nu se înalță, totul se prăbușește.

4. Strofa finală a poeziei concretizează cel de-al patrulea moment pe axa temporală, care este identic cu cel inițial („de-atîtea nopți"). Singura modificare apare în versul al doilea (*„Tot tresărind, tot așteptînd..."*). Verbele stărilor *(a tresări, a aștepta)* confirmă faptul că Bacovia este un „poet al eșecului și al speranței resuscitate"[7]. Cele două lumi în care nu se întîmplă nimic, lipsite de sens, spații ale singurătății, sînt singurele posibile. Și, în acest caz, finalul („Sînt singur și mă duce-un gînd / Spre locuințele lacustre") reia ideea evaziunii imposibile, prefigurînd un nou eșec și un altul, la infinit. Sau declanșează, cum îi plăcea lui Ion Caraion[8] să spună, „sfîrșitul continuu".

[7] Mihail Petroveanu, *Prefață* la G. Bacovia: *Opere*, București, Editura Minerva, colecția „Scriitori români", 1978, p. XL—XLI.

[8] Ion Caraion, *Bacovia. Sfîrșitul continuu*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Arghezi: „Testament"

PETRE GHEORGHE BÎRLEA
Tîrgoviște

Opera literară a unui scriitor poate fi descifrată și receptată mai bine în măsura în care acesta însuși își definește sensul conținutului și tehnica artistică, în creații cu caracter programatic. Din acest punct de vedere, *Testament* ocupă un loc cu totul aparte în evoluția scrierilor lui Tudor Arghezi. Ea reprezintă profesiunea de credință a poetului român cu cea mai lungă, mai fecundă și mai variată activitate literară, a scriitorului care, străbătînd epoci și curente culturale diferite, nu s-a înregimentat în nici una dintre ele, ci, dimpotrivă, sintetizînd o vastă experiență într-o viziune unitară, proprie, profund originală, a schimbat decisiv mersul poeziei românești. Dacă longevitatea activității sale se explică și prin precocitatea debutului publicistic (1896), apariția foarte tîrzie a primului volum de versuri, *Cuvinte potrivite* (1927), este edificatoare pentru spiritul lucid al poetului, judecător necruțător al propriilor producții, din care a exclus mult din ceea ce scrisese în cei peste treizeci de ani de activitate de pînă atunci. Așa stînd lucrurile, plasarea poeziei *Testament* în fruntea acestui volum, care l-a impus definitiv în conștiința cititorilor ca pe o personalitate de primă mărime (determinînd reacții contradictorii, obișnuite în asemenea cazuri[1]), este cu atît mai semnificativă.

Tudor Arghezi a încercat în mai multe rînduri să definească *esența poeziei*, în general, considerînd-o, succesiv, izvor de miracole, prezență eternă și ubicuă în viața omului, o taină, o fericire, o necesitate a sufletului omenesc. Dar esența poeziei *sale* este explicată sub toate aspectele (izvor de inspirație, mobilul creației, legătura poeziei cu viața, a poetului cu lumea, estetica promovată etc.) în primul rînd în acest *crez poetic* în care fiecare idee afirmată este susținută prin însăși forma în care se materializează aceasta. Considerată încă de la apariție „arta poetică" cea mai valoroasă din literatura noastră, în sensul enunțat mai sus, al exprimării unei ideologii literare și a unei tehnici literare cu totul originale, într-o formă de mare ținută artistică, *Testament* poate fi totuși integrată (cu riscul creării unor nedorite discordanțe), într-o serie ce cuprinde crezul poetic al lui Octavian Goga, *Rugăciune* (1905, de care sînt mai aproape, însă, prin angajare, mesianism, tradiționalism și patos retoric, versurile argheziene din *Rugă de seară*), apoi *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* (1919) de Lucian Blaga și *Joc secund* (1930) de Ion Barbu, pentru a nu-i aminti decît pe congenerii lui Arghezi. Eventualele elemente comune, ca și originalitatea substanței poetice a creației acestuia se evidențiază prin analiza textului său.

Ca structură, poezia este alcătuită din cinci strofe inegale, în care ideea centrală, a cărții-testament, este dezvoltată în enunțuri concentrice, într-o simetrie interioară, care dezvăluie pe rînd diversele fațete ale unei alcătuiri solide și, în aceeași măsură, flexibile.

Prima strofă pornește de la *motivul testamentului*, ca semn al *legăturii între generații*, asupra căreia va reveni în toate celelalte strofe. Adresîndu-se

[1] Elogiat la debut de Al. Macedonski, poetul *Cuvintelor potrivite* va fi redescoperit ulterior ca un mare creator contemporan, „un nou Eminescu" de către exegeți români ca Mihai Ralea, Felix Aderca, George Călinescu, P. Constantinescu, Ș. Cioculescu ș.a., sau străini ca Gaston Bachelard, M. A. Asturias, Rafael Alberti, Maria Teresa Leon, Salvatore Quasimodo ș.a., în timp ce nonconformismul gîndirii și, mai ales, al limbajului teoretizat în *Testament* și folosit în volumele de maturitate, provoacă rezerve din partea unora ca E. Lovinescu, I. Barbu, Al. Philippide ș. a.

urmaşilor, poetul le oferă, ca unică moştenire, *arta*, o valoare spirituală, concretizată într-o *carte*. Ea reprezintă însă efortul unor generaţii întregi de înaintaşi, este treapta ultimă a înălţării din „ripi şi gropi adînci", din întunericul luptei pentru existenţa materială, spre lumina vieţii spirituale:

Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decît un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei pînă la tine,
Prin ripi şi gropi adînci,
Suite de bătrînii mei pe brînci
Şi care, tînăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Semnificaţia cărţii este explicată în continuare, în strofa a doua, prin reluarea şi amplificarea ideii de succesiune a generaţiilor pentru care cartea reprezintă primul hrisov ce trebuie păstrat cu credinţă la căpătîi, ca document al dezrobirii, prin sacrificii neîntrerupte, ale unui neam.

Organic legată de afirmaţiile anterioare, strofa a treia dă o nouă dimensiune ecuaţiei „artă = efort, sacrificiu". Mitul fundamental al artei ca rezultat al jertfei, străvechi, colective şi anonime, aici, este abordat, cum s-a observat, din perspectiva schimbării instrumentelor de lucru:

Ca să schimbăm, acum, întîia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.

Acestora le corespunde şi o schimbare a materiei prelucrate, limba română, care este limba strămoşească, în ipostaza aspră impusă de originea socială a „bătrînilor" din care se trage autorul testamentului. Practic, poetul îşi defineşte în aceste versuri, şi în următoarele, programul estetic. Recuperînd limbajul comun, vorbele simple, dure, vulgare, din acelaşi fond de inspiraţie care-i asigură şi forţa cugetării şi simţirii, poetul le prelucrează printr-un efort îndelung (căci efortul, ca modalitate de abordare a muncii creatoare, este moştenit şi el), „potrivindu-le" astfel încît, decantate la temperatura sentimentelor înalte, ele să devină „versuri şi icoane", păstrîndu-şi însă, nealterată, întreaga putere a veninului „preschimbat în miere". Se cuvine să insistăm asupra acestei idei, pentru că reprezintă un aspect fundamental al contribuţiei lui Tudor Arghezi la evoluţia poeziei româneşti. Reluînd unele opinii ale lui Ch. Baudelaire, poetul român defineşte, în imagini metaforice, ceea ce teoreticienii numesc „estetica urîtului", adică preocuparea unor artişti de a găsi o expresivitate nouă unor domenii (vizuale, lexicale, ideatice etc.), considerate de bunul simţ comun ca inestetice, rezultatul fiind îmbogăţirea ariei artisticului, în general. Desigur, ideea a şocat spiritele conformiste, declanşînd reacţii adverse, dar ea s-a impus după declaraţia programatică din *Testament*, fiind cultivată cu succes şi în volumul următor, *Flori de mucigai* (1931). George Călinescu observa că nu atît iubirea fiului pentru străbuni este tema acestei poezii, cît „teribila sforţare pe care trebuie s-o facă natura pentru a obţine un rezultat". Efortul prelucrării moştenirii vechi are ca rezultat aici sublimarea spiritului în ipostaza cea mai înaltă, aceea a divinităţii, a credinţei ce depăşeşte „hotarul înalt" al cunoaşterii:

Am luat cenuşa morţilor din vatră
Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,

Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale.

Ultimele două strofe readuc imaginile în planul social terestru. Prelucrate și purificate de talentul și migala poetului, cuvintele păstrează, reia mereu autorul, puterea lor „pedepsitoare“:

Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscat-am frumusețI și prețuri noi.
Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește-ncet pedepsitor
Odrasla vie-a crimei tuturor.

Numai că, transferate în artă, sevele adîncurilor, întunericului, durerilor și urii străvechi au efecte mai subtile, insinuîndu-se perfid în cugetul cititorului. Poezia se încheie, simetric, cu imaginea cărții, îngemănată din nou cu ideea legăturii între generații: rezultat al eforturilor unui șir întreg de strămoși, ea are puterea de a răzbuna suferințele acestora:

Robul a scris-o, Domnul o citește,
Făr-a cunoaște că-n adîncul ei
Zace mînia bunilor mei.

Program estetic și program social, *Testament* este mărturisirea de credință a lui Tudor Arghezi despre poezie, care trebuie să fie, deci, o suprapunere a esteticului cu eticul, o îmbinare a frumosului cu binele, adevărul și dreptatea.

Intuițiile adînci, capacitatea poetului de a merge direct spre adevărurile simple, fundamentale, ale existenței umane se transmit în imagini concise și viguroase, care au ciudata calitate de a fi foarte materiale, foarte concrete și, în același timp, foarte încărcate metaforic. Fiecare sintagmă declanșează o multitudine de idei și sentimente, cu o putere de rezonanță pe care numai la Eminescu o mai întîlnim în literatura noastră. Tudor Vianu dă ca exemplu expresia *„seară răzvrătită“*, semnificînd o situație greu de redat altfel decît printr-o înșiruire de sintagme: „lung trecut de întuneric și de anonimat în care s-a iscat răzvrătirea iobagilor“. Imaginea se caracterizează nu numai prin *conciziune*, ci și prin alăturarea de termeni disparați ca serii logice, creînd un *contrast* caracteristic pentru stilul operei lui T. Arghezi. Comentatorii au remarcat, de pildă, șirul de termeni opuși prin care se sugerează identitatea *carte — efort*: „grai cu-ndemnuri pentru vite“ — „cuvinte potrivite“, „zdrențe“ — „muguri și coroane“; „venin“ — „miere“, „cenușă“ — „Dumnezeu“; „rob“ — „Domn“ etc. În aceeași ordine de idei, se remarcă utilizarea unor verbe de acțiune, care, menținînd contrastul concret-abstract și, implicit, polivalența mesajului, dau vigoare metaforelor: seara e „răzvrătită“, osemintele sînt „vărsate“, cuvintele sînt „frămîntate“, durerea „se grămădește“. Ideile capătă relief și prin *dislocare sintactică*, particularitate pregnantă a stilului lui Tudor Arghezi. În versuri ca „Și care, tînăr, să te urci te-așteaptă“ ș.a. se produce o modificare a topicii normale, cu efecte stilistice în planul comunicării.

Din toate acestea se creează un text dens, viu, în care ideea centrală se amplifică și se nuanțează, paralel cu muzicalitatea imprimată a ritmului interior al versurilor și cu schimbarea de ton, de la momentul solemn al încheierii testamentului, pînă la proclamarea virtuților izbăvitoare care zac în adîncul Cărții.

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Arghezi: „Nehotărîre"

NINA PREDA
Constanța

Este unanim cunoscut că poezia lui Tudor Arghezi se adresează unui cititor obișnuit cu o nouă formulă artistică. Într-un fel cu totul particular în lirica românească — comparabilă însă, în bună parte, cu estetica lui Baudelaire și Rimbaud — fascinația poeticii argheziene vine din forța limbajului. Verbul său inventiv nu operează cu semnificații facile, întîlnite la tot pasul, ci cu sugestii antinomice neașteptate, rupte, parcă, din încătușarea unor stînci subterane. El dezvăluie dramatismul gîndirii poetice argheziene, demonismul său, situat între stări de spirit opuse, în care stă răstignită ființa umană.

Spirit mistuit de întrebări, asemenea marilor gînditori și creatori (Goethe, Byron, Eminescu), Arghezi pune neliniștea sa metafizică nu pe coordonate filozofice pure, ca aceștia, ci pe coordonate moral-filozofice.

Poezia *Nehotărîre* este emblematică pentru această atitudine. Apărută în 1927, în volumul de debut *Cuvinte potrivite*, ea dezvăluie prin însuși titlul ales (după Tzvetan Todorov, titlul este unul din „punctele nodale" ale oricărei creații literare)[1], meditația dramatică (și dilematică) pe tema condiției umane în univers. Un asemenea mod de gîndire, pus în termenii dialecticii contrariilor, este relevat și de *Psalmii* arghezieni. Dar în timp ce, în psalmi, revolta luciferică împotriva divinității rămîne sterilă — cunoașterea pe această cale fiindu-i refuzată — în poezia *Nehotărîre* poetul sugerează o posibilă — firavă, dar înălțătoare — accedere spre tainele universului, prin intermediul artei care izbăvește.

Pentru a înțelege articulațiile gîndirii poetice argheziene, să observăm, mai întîi, că, privit în ansamblu, poemul are aspectul unui solilocviu liric (poetul se adresează sieși, nu unui interlocutor) în vers clasic, structurat în șase catrene. Versul lung, format din șase unități metrice (doi iambi, un amfibrah, doi iambi, un amfibrah), împărțit constant de cezură în două hemistihuri egale, pare, mai degrabă, amplificarea unui heptasilab format din trei unități metrice. Amploarea versului de treisprezece-paisprezece silabe însă permite ritmului respirației o mișcare mai gravă (versul scurt ar fi mai alert, mai vioi), în consonanță cu modulațiile gîndirii, iar linia ascendent iambică, moderată de prezența amfibrahului înaintea cezurii, sugerează, parcă, neliniștea interogațiilor, zbaterea dilematică a sufletului poetic.

Nivelul gramatical este relevabil, în discursul solilocvial, prin două tipuri diferite de propoziții, care structurează poemul (propoziții cu conținut enunțiativ și propoziții cu conținut interogativ), corespunzînd celor două stări de spirit opuse: pe de o parte, acceptarea cu umilință a incapacității ființei umane de a putea atinge absolutul cunoașterii (propoziții enunțiative), iar, pe de altă parte, refuzul plin de orgoliu al supunerii oarbe, îndoiala, nehotărîrea, revolta omului care, înzestrat cu puterea de a gîndi, nu poate să se lase înfrînt de neputință (propoziții interogative). Ca și în *Psalmi* sau în alte poezii pe tema tragicului destin al omului de a aspira spre cunoaștere fără însă a o putea atinge vreodată (*Duhovnicească*, *Între două nopți*, *Incertitudine*), poetul este sfîșiat între supușenie și revoltă, între smerenie și trufie, între nevoia de certitudini și drama inexistenței acestora în univers. Nu în-

[1] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, 1971, p. 244.

timplător, prima strofă a poeziei, formată din propoziții cu conținut constatativ-obiectiv (enunțiativ-real, realizabil) începe cu o afirmație categorică prin care se anunță hotărîrea poetului, decizia sa de a renunța în viitor — posibil după o serie întreagă de raționamente — la gestul cutezător de a dezlega tainele necunoscutului: „Îmi voi ucide timpul și visurile, deci". Ideea este subliniată de conjuncția concluzivă „deci", marcată paratactic prin virgulă; topica inversă a acesteia mărește efectul stilistic, sugerînd, parcă, rezolvarea definitivă („tăierea nodului gordian") a dilemei anterioare, a incertitudinii în care s-a zbătut pînă atunci poetul. Riscurile ce urmează unei asemenea hotărîri sînt clar și lucid asumate de către acesta: „cîrpi-voi": „și-voi"; „vor străcura".

Totuși, atitudinea resemnării, a umilinței acceptate (în perspectiva viitorului) este nesigură. Avînd conștiința superiorității sale — a omului gînditor — poetul răstoarnă dintr-o mișcare a gîndirii rațională tot eșafodajul argumentelor de pînă acum. Să se lase îngenuncheat? Supus? Propozițiile interogative din cea de-a doua strofă au, în conținutul lor semantic, simburele îndoielii, al ezitării, iar conjunctivul, repetat cu insistență în prezența acestui catren, are valoare dubitativă: *„Să las s-o umple cerul...?"*, *„Înveșmîntat domnește, să trec cu giulgiul rupt..."*: *„Și tatuat cu fulger, să nu învinge? să nu lupt?"*

Schimbarea registrului sufletesc în strofa a treia — marcată din nou prin intermediul unor propoziții enunțiative, în primele două versuri — propune pentru a doua oară (în cuprinsul poeziei) conduita renunțării, deși, în subsidiar, sensul dubitativ („să bat": „să scoată") rămîne. Perspectiva unei asemenea coborîri pe scara condiției umane (*„să bat noroiul vremii cu ochii-nchiși. Hlamida / Să-mi scoată-n drum nerozii, rînjiți, din cîrciumi, leți"*) îl revoltă atît de puternic, încît poetul are acum revelația contradicției intrinseci, de esență, a ființei umane. Gîndirea aduce la împlinire raportul ființei cu esența omului: cu căutarea, cu aflarea, cu înțelegerea, cu aspirația spre descoperirea tainelor, în opoziție cu nimicnicia stării „larvare", de tîrîtoare, caracterizată printr-o totală inapetență pentru cugetare. Insolita comparație cu „fluturii / omida" — simbol deopotrivă al tîrîșului și zborului, pusă sub semnul interogației dubitative — este revelatoare. Dubla ipostază nu poate fi proprie omului. Gîndirea este „gîndirea ființei în măsura în care, aparținînd ființei, ascultă de ființă"[2]. Așadar, nu rămîne decît opțiunea: cunoaștere. Omul trebuie să asculte glasul ființei și, sub semnul acestui glas exigent, să facă dovada devenirii lui în umanitate. „Homo humanus" își află astfel umanitatea.

Nu lipsită de însemnătate este — în accepția arghezian — calea de acces spre această năzuință. Strofa a patra a poemului adaugă în potențarea conflictului sufletesc, perspectiva abisului, consecință a extincțiunii, a stingerii. Eludînd numeroasele aserțiuni filozofice privitoare la raportul dintre existență (nonexistență) și esență (esența umană) — Kant, Hegel, Descartes, Nietzsche, Sartre — poetul sugerează, într-o formulare metaforică cu numeroase conotații, o viziune panteistă tulburătoare a motivului trecerii: moartea înseamnă trecere, prin forța tainică a soarelui, dintr-un regn într-altul („cu-n pîine"): „Ca să mă frîngă-n soare, schimbat prin moarte-n pîine". Dramei gnoseologice, pe care o traversează poetul, i se adaugă, așadar, o altă dimensiune: cea ontologică (existențială). Deloc transparent, catrenul patru al acestui

[2] Martin Heidegger, *Scrisoare despre „umanism"*, în *Repere pe drumul gîndirii*, Bucureşti, Editura Politică, 1988, p. 299.

poem pare să conoteze ideea că, prin transgresarea regnurilor (uman — mineral — vegetal — uman), omul își împlinește menirea:

Un om, trudit și-acela, îmi va deschide mîne
Mormîntul pomenirii cu mîna-i preacurată,
Ca să mă frîngă-n soare, schimbat prin moarte-n pîine,
Și fraților din urmă, șoptind să mă împartă.

Dar morbul îndoielii continuă să-l roadă. Perspectiva salvării existențiale prin intrarea, după moarte, în „ciclul elementelor" — cum ar spune Blaga — nu poate fi suficientă sieși. Ființa nu este transcendentul însuși. Sugestia lacătului „*cu cheile pierdute la porțile luminii...*" reiterează raționamentele anterioare cu toată încărcătura dramei imposibilității ajungerii la lumina cunoașterii. Din această neputință ontologică izbucnește patetic-interogativ strigătul final deconcertant: „*De ce nu pot să nu știu, de ce nu pot să n-aud / În ce stă rostul zilei și prețul de-a ți-o trece?*" De data aceasta, poetul pare a-și plînge dramatica capacitate de înțelegere a neputinței. Propozițiile interogative, scurte, penetrante, uneori reduse la verbul incandescent, catalizator („să nu știu"; „să n-aud") aduc în actualitate motivul cauzalității dramei naturii umane. Dar este de netăgăduit: ființa însăși este „destinul deschiderii-luminătoare" (Heidegger). Starea de tensiune scade brusc și poetul, eliberat de tortura nehotărîrii, a incertitudinilor, simte o descătușare care aduce în ultimele două versuri ale poemului (propoziții enunțiativ-aforistice) o radicală modificare de viziune în teoria cunoașterii, ca și cînd, abia acum, după atîtea zbateri, află cheia dezlegării tuturor misterelor: „*Deschide-mi-te, suflet, prin șapte ochi de flaut / Și cîntecul și viața și moartea să le-nece*". Relația: cîntec — viață — moarte conchide sublim că tainele universului nu pot fi cunoscute decît simpatetic, prin intermediul artei care izbăvește și nu pe cale rațională.

Arta lui Tudor Arghezi stă, indiscutabil, în lexic. Încercînd o analiză sumară la nivel lexical-semantic, vom constata că opozițiile de esență, care generează drama argheziană (certitudine / incertitudine; revoltă / resemnare; smerenie / trufie; umilință / orgoliu), corespund, la nivelul limbii, unei succesiuni de antinomii semantice ce vizează sfere distincte:

sfera concretului (aproapelui)	sfera abstractului (departelui)
voi ucide	timpul și visurile
cîrpi-voi	viața
vor strecura	lumina (unei stele)
mormîntul	pomenirii
să frîngă(-n)	soare
porțile	luminii
(pe) coate (spoit)	(cu) luceferi
tatuat	cu fulger
noroiul	vremii
deschide-mi-te	suflet

Asociațiile insolite de cuvinte — nucleе de bază ale poeziei — penetrează puternic intuiția „reflectată" a lectorului, fiind posibilă înțelegerea articulațiilor gîndirii poetice argheziene (intuiția spontană a poetului); este suficient să luăm spre exemplificare o serie antinomică: „voi ucide — timpul și visurile". Alăturarea primului termen „voi ucide", cu sens concret, denumind acțiunea de a lua viața unei ființe, se opune celor doi termeni cu care se asociază prin opoziție: *timpul* = categorie filozofică (ca și spațiul) specifică oricărei existențe, reflectînd durata de existență a obiectelor și fenomenelor,

Scanned with OKEN Scanner

simultaneitatea sau succesiunea lor; fiind un concept abstract, nu o ființă animată, el nu poate fi ucis. La fel, cel de-al doilea termen opozant al seriei antinomice: *visuri* „idealuri", „aspirații", concept desemnînd o țintă abstractă spre care tinde omul și deci imposibil de ucis (la propriu). Asemenea asociații de termeni, din sfere deosebite, opuse chiar, valorificînd toate compartimentele limbii, nu seamănă aproape cu nimic din tot ce s-a scris pînă la Tudor Arghezi; ele frapează puternic sensibilitatea noastră estetică, o forțează, chiar, o contrariază și o înfruntă. De fapt, asemenea manieră artistică face parte dintr-un program de estetică a limbii, asupra căruia Arghezi însuși s-a pronunțat în numeroase împrejurări: „Ți-aș mărturisi — spune poetul — o crîncenă slăbiciune. Nu-mi place scrisul spălăcit în idei și diluat în ce privește vocabularul. Vreau cuvîntul dur, ca să mi se împiedice pana în el, și socotesc succes dacă nu mă lasă cuvîntul să trec și-mi rupe în asprimele lui peniță"[3].

Încercarea de a urmări estetica și mecanismul (dialectica) gîndirii poetice argheziene ne-a revelat un poet, care, incontestabil, deține marea artă.

Tudor Arghezi: „Psalmi"
(prezentare generală)

FLORIN FĂGĂRĂȘANU
Tîrgoviște

Apariția, în 1927, a volumului *Cuvinte potrivite* al lui Tudor Arghezi a reprezentat un moment de răscruce în lirica românească interbelică, moment comparat adesea cu acela pe care l-a constituit marea poezie eminesciană. Sinteză a tradiției și a inovației, spărgînd tiparele oarecum convenționale ale liricii de pînă la el, Tudor Arghezi revoluționează, la noi, însăși noțiunea de poezie, impunîndu-i un alt curs și, ca organizare intimă, un alt discurs, în care își află originea, declarată sau nu, poezia postargheziană.

Trecînd peste complexitatea universului poetic arghezian, se poate spune că o atitudine lirică fundamentală este căutarea unei autorități supreme, fără de care totul e haos, nimicnicie și zădărnicie. Multe din poeziile lui Tudor Arghezi au în centrul lor raportul artistului cu divinitatea — nu numai *Psalmii*[1], ci și alte poezii sau scrieri în proză: *Duhovnicească*, *Între două nopți*, *Inscripție pe Biblie*, *Colind*, *Transfigurare*, *Litanii* sau *Ochii Maicii Domnului*, roman în care personajul principal, Vintilă Voinea, reprezintă un caz de convertire la viața monahală care refuză și se refuză unei dragoste lumești și romanul *Cimitirul Buna-Vestire*, care dă imaginea apocalipsei, cu morți care se întorc printre ai lor și chiar cu *răstignitul* care prinde viață de pe crucifix.

Psalmii arghezieni nu sînt imnuri de slavă, în maniera consacrat-biblică, ci reprezintă, mai degrabă, o manifestare eretică, iconoclastă a artistului. Raportul divin/uman, sacru/profan capătă noi semnificații în viziunea lui Arghezi. Poetul are conștiința păcatului, pe care-l poartă ca pe un semn al neizbăvirii:

> Trupul de femeie, cel îmbrățișat,
> Nu-l voi duce ție, moale și bălan;
> Numai suferința cerului, păcat,
> Nu-i cu ea să turburi apa din Iordan.

De aici, dorința de a se stinge departe de slavă, în beznă, pentru că păcatul originar, oricît de omenesc ar fi, este capital:

---

[3] Tudor Arghezi, *Epistolă de flăcău*, în *Adevărul literar și artistic*, 25 iunie 1933.
[1] *Psalm* — imn biblic.

Vreau să pier în beznă şi în putregai,
Nencercat de slavă, crîncen şi scîrbit...
(Psalm, Aş putea vecia cu tovărăşie...)

Nu numai conştiinţa păcatului originar este prezentă aici, ci şi a unui *hybris*[2] care nu rămîne nesancţionat. Interesant este însă faptul că poetul nu cade în umilinţă creştină, ci, mai degrabă, în postura iconoclastului, „tîlhar de veşnicii":

Cercasem eu, cu arcul meu,
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!
Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia
Să-ţi jefuiesc cu vulturii tăria.

Dar el, omul, nu poate răsturna zidirea divină, pentru că logosul / Dumnezeu este atotputernic şi de nepătruns:

Dar eu, rîvnind în taină la bunurile toate;
Ţi-am auzit *cuvîntul* zicînd că nu se poate.

S-a spus că esenţa *Psalmilor* arghezieni stă în *teologia negativă*, că sensibilitatea poetică religioasă se referă la un „deus abscondidus" — divinitatea Vechiului Testament, stăpînitorul îndepărtat şi sever, care l-a părăsit pe om şi îşi face simţită prezenţa învăluit în nori de fum, prin foc şi grindini. Ca urmare, sentimentul acut al alienării, dorinţa, strigată cu vrăjmăşie, de a i se da un semn divin îşi fac tot mai mult loc în lirica arghezieană:

În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Şi mă muncesc din rădăcini şi sînger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din cînd în cînd, cîte un pui de înger.

Aşa cum s-a spus, poetul pendulează între credinţă şi tăgadă. Dorul mistuitor, foamea de divinitate nu sînt clamate, ruga este fără cuvinte şi, poate, de aceea mai cutremurătoare:

Ruga mea e fără cuvinte,
Şi cîntul, Doamne, mi-e fără glas [...]
Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,
Nici omul meu nu-i, poate, omenesc.
Ard către tine-ncet, ca un tăciune,
Te caut mut, te-nchipui, te gîndesc.

Dar revelaţia divină nu se produce. Poetul adresează Atotputernicului reproşul, de atîtea ori repetat, că nu se mai arată omului ca în vremurile biblice, că Dumnezeu rămîne *dincolo* de posibilităţile reprezentărilor umane:

De cînd s-a întocmit Sfînta Scriptură
Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură
Şi anii mor şi veacurile pier
Aci sub tine, dedesubt, sub cer.

Căutarea divinităţii devine dramatică. Nevoia de certitudine se materializează, poetul nu se mai mulţumeşte doar cu „semne", ci doreşte o dovadă materială a existenţei divine, percepută senzorial:

[2] *Hybris* — orgoliul şi trufia care determină pe individ să depăşească măsura, să comită acte temerare de natură să atragă, inevitabil, pedeapsa zeilor.

Singur, acum, în marea ta poveste,
Rămîn cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor,
Vreau să te pipăi și să urlu: Este!

Poetul pune la îndoială pînă și mărturia sfinților care au lăsat, prin cuvînt, o reprezentare a lui Dumnezeu:

Pentru că n-a putut să te-nțeleagă
Deșertăciunea lor de vis și lut,
Sfinții-au lăsat cuvînt că te-au văzut
Și că *purtai toiag și barbă neagră.*

Dimpotrivă, pentru Arghezi divinitatea este mai mult o forță abstractă, o existență virtuală:

Tu ești și-ai fost mai mult decît în fire,
Era să fii, să stai, să viețuiești.
Ești ca un gînd, și ești și nu ești,
Între putință și-ntre amintire...

Mai aproape de spiritul *Psalmilor* biblici sînt poeziile care au ca motiv *deșertăciunea deșertăciunilor* și în care opoziția uman / divin, imanent / transcendent apare mult mai clar. Perisabilitatea ființei, zădărnicia lucrării ei omenești sînt aduse la adevărata lor dimensiune prin raportarea la veșnicie:

Prefaci în pulbere mărunță
Puterea dîrză și voința cruntă,
Faci dintr-un împărat
Nici praf cît într-un presărat,
Cocoloșești o-mpărăție mare
Ca o foiță de țigare...
...Părețele-i veacul pătrat
Și treapta e veacul în lat
Și scara e toată *vecia.*
Și cînd le dărîmi, trimiți *clipa*
Să-și bată aripa
Dedesubt.

(Psalm, Vecinul meu a strîns cu nendurare...)

Neputința poetului de a-și depăși condiția răzbate din tot ciclul *Psalmilor*, dar este evidentă în cel inclus în volumul *Frunze* (1961). Este imaginea vînătorului de himere, a unui Don Quijote obosit și resemnat?

Călare-n șea, de-a fuga pe vînt, ca Făt-Frumos
Am străbătut și codrii și țara-n sus și jos.
Dar ajungînd în piscuri, de ripi încrucișate,
Să birui înălțimea văzui că nu se poate.

Nicidecum! Este căutarea poetului care este conștient de faptul că arta este virtual capabilă de a-i oferi o cheie a misterului:

„Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte și silabe..."

Dar cuvîntul rugii poetului e numai o reflectare palidă a marelui *logos* care se retrage în fața încercării omului de a-l despecetlui, iar, în imaginația poetului, izolarea lui Dumnezeu capătă, ca de atîtea ori, atribute materiale:

Încerc de-o viață-ntreagă, să stăm un ceas la sfat
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.

Oriunde-ți pipăi pragul, cu șoapta tristei rugi
Dau numai de *belciuge, de lăcăte și drugi.*
(Psalm, Călare-n șea...)

Finalul poeziei nu reprezintă, cum s-a spus uneori, o negare a divinității, ci, mai degrabă, o acceptare dramatică a ideii de nepătruns, dublată de viziunea iconoclastă a lui Arghezi:

Învierșunat de piedici, să le sfărîm îmi vine.
Dar trebuie,-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine.

Făcînd o incursiune, fie și sumară, în universul *Psalmilor* arghezieni, apare și mai de neînțeles atitudinea lui Ion Barbu față de autorul *Cuvintelor potrivite: „Adevărate potriviri de cuvinte:* aceasta este poezia lui Arghezi, așezare mozaicală, după o foarte primitivă preocupare de culoare, niciodată ridicată la vibrarea și incandescența modului interior [...] parfumurile duhovnicești lor virtuți le bănuim irevocabil pierdute. Ne găsim în prezența banală a unui poet fără mesagiu, respins de Idee"[3].

Cu siguranță că poezia lui Arghezi nu e refuzată de Idee, iar ridicarea „la vibrarea și incandescența modului interior" este mai mult decît evidentă în ciclul *Psalmilor.* Atitudinea lui Ion Barbu este, poate, de explicat numai datorită faptului că acesta este adeptul unei alte estetici, pentru că, dacă poetul *Jocului secund* se plasează într-o lume esențializată, a ideilor pure, renegînd concretul („înecarea cirezilor agreste"), Tudor Arghezi are capacitatea de a potența trăirea omenească prin imagini poetice deosebit de plastice, ancorate, preponderent, în concret. Este, cu alte cuvinte, un artist care, prin cuvînt, leagă profanul de divin, sacralizează revolta titanică a artistului nu de a fi egalul lui Dumnezeu, ci de a-l percepe, de a avea certitudinea că dincolo de „pisc", de absolutul învăluit în „nori de fum" și în „necuvînt" mai există ceva.

Lucian Blaga: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"

ION MĂNOIU
Buzău

Poet al cugetării filozofice, cîntăreț al iubirii și al frumuseții plaiurilor *Mioriței*, în care sînt înfipte adînc rădăcinile poeziei sale, creator de imagini poetice de o originalitate și valoare incontestabilă, Lucian Blaga a văzut în poezie una din căile de revelare a *misterelor*, prin intermediul intuiției, exprimînd ceva din zonele *abisale* ale spiritului uman. Pentru Blaga, *realitatea* creației este misterul, farmecul, inefabilul, care se cere permanentizat. În eseurile din epoca de formare și în proza memorialistică de mai tîrziu, Blaga exprimă frecvent convingerea că omul participă la *taina ființiței* și că valoarea existenței umane vine tocmai de aici, de unde și datoria de *a adînci*, prin iubire și prin faptă, această taină. Într-un aforism, Blaga își pune întrebarea: „Este ceva mai plin de neînțeles ca ne-nțelesul?" Refuzul paradoxal al cunoașterii și conservarea tainelor, din iubire pentru ele, se exprimă clar într-un alt aforism, publicat concomitent cu *Poemele luminii* (1919): „Citeodată datoria noastră, în fața unui adevărat mister, nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim așa de mult, încît să-l prefacem într-un mister și mai mare" *(Pietre pentru templul meu).* Identitatea acestei afirmații cu ideea poeziei *Eu nu strivesc*

[3] Ion Barbu, *Versuri și proză*, București, Editura Minerva, 1970, p. 197–198.

corola de minuni a lumii dovedește că legătura între poezie și filozofie este vizibilă încă din perioada debutului. Poetul însuși a făcut mărturisirea: „La începutul creației mele literare planul poetic și cel filozofic interferau, însă pe măsură ce am înaintat în viață ele s-au diferențiat încet, încet, și tot mai mult". Poezia este gîndită și plăsmuită într-o perspectivă filozofică, sub imboldul unor adînci și neliniștitoare întrebări metafizice.

Această poezie, cu care se deschide volumul *Poemele luminii*, ar putea fi considerată drept reprezentativă pentru întreaga operă a lui Blaga. Poemul, de inspirație filozofică, concentrează cîteva din ideile ce argumentează *fascinația misterului* și *a tainei:* omul trăiește în orizontul misterului și al revelării.

Primul vers al poeziei, care repetă titlul (*„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"*), cuprinde o metaforă memorabilă, una dintre cele mai frumoase din poezia românească: *„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid / cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte"*. *Lumea* poeziei lui Blaga, o lume imaginară, un univers interior construit din aspirațiile cele mai profunde ale ființei, trebuie ocrotită. Din intenția poetului de *a nu strivi, a nu ucide, a nu sugruma* și *a nu lumina* necruțător, ci de a păstra o atitudine de înfiorare discretă, izvorîtă din iubire, se nasc atributele lumii ce devine „o corolă de minuni", o uriașă floare cu nenumărate petale, palpitînd de taine, de splendori. În viziunea lui Blaga, universul are o alcătuire armonioasă, elementele lui cufundîndu-se într-un substrat *nepătruns*, *ascuns* „în adîncimi de întuneric", misterioase, ascunse în taină. Realitatea absolută a lumii este, pentru Blaga, o substanță magică, este *taină*, „sfînt mister" existent în tot universul. Enumerarea atributelor lumii sugerează o ordine crescîndă a elementului de *mister* cuprins în ele. Metafora din titlu se amplifică treptat, potențînd ideea de *mister* prin alte elemente: *taine, vraja nepătrunsului ascuns, adîncimi de întuneric, întunecata zare, largi fiori de sfînt mister, taina nopții.* Într-o reprezentare plastică, acestea traduc vibrațiile sufletului poetului.

Cea de a doua metaforă („vraja nepătrunsului ascuns / în adîncimi de întuneric") completează, cu o dimensiune de adîncime, viziunea poetului asupra lumii. Sensul acestei metafore era implicat în cealaltă: „corola" presupune o „rădăcină". Lumea fenomenală, aparentă, are pentru Blaga un fond absolut, o substanță nepieritoare, difuză în toate făpturile ei. Această *lume* este doar intuită, accesibilă numai imaginației. Ea nu poate fi cercetată cu privirea scrutătoare a minții, pentru că îi apare poetului ca o lume interioară, un cosmos aflat într-o penumbră lunară, pe care îl descoperă pe cale afectivă. „Intuirea *vieții* cosmice prezente în toate lucrurile, animismul, convingerea că participă la *taina veșniciei* și că valoarea existenței noastre vine de aici [...] exprimă o gîndire și o atitudine pe care Blaga le așază la temelia operei lui poetice"[1].

Poem cu implicații filozofice, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, afirmă, prin confesiune lirică, superioritatea cunoașterii poetice, intuitive, față de cea rațională („cunoașterea paradisiacă"), printr-o metaforă (*„lumina mea"*) și prin comparația dezvoltată cu razele albe ale lunii care mărește și mai tare taina nopții: *„Lumina altora / sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adîncimi de întuneric, / dar eu, / eu cu lumina mea sporesc a lumii taină"*. Ambii termeni ai opoziției din versurile citate sînt exprimați prin aceeași metaforă *(lumina)*, ceea ce face ca sensul ei să apară echivoc, incert. Lumina, ca simbol al cunoașterii, exprimă deopotrivă cunoașterea superficială, pozi-

[1] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 159.

tivistă, *a altora* și propria cunoaștere poetică. Din multitudinea de semnificații simbolice, ea are aici sensul de cunoaștere, înțelegere sau inteligență. „Lumina altora" corespunde înțelegerii raționale, în opoziție cu „lumina mea", înrudită cu revelațiile extraraționale. Raportul de opoziție se mai realizează gramatical prin alternanța pronominală: *eu — alții* și conjuncția adversativă *dar*. Termenul al doilea al antitezei, „eu cu lumină mea sporesc a lumii taină", are semnificația cea mai profundă, anticipează și include în sine întreaga teorie a „misterelor adîncite" și „minus-cunoașterii". „Minus-cunoașterea" evoluează de la „ne-înțeles" la „ne-înțelesuri și mai mari"; consecința firească este adîncirea misterului, convertirea lui într-un mister și mai mare. Prezentul verbelor are încărcătură stilistică, sugerînd ideea că ceea ce comunică este un adevăr dintotdeauna; este prezentul etern, prezentul liric. Blaga face din „lumină" metafora substanței absolute a universului, dîndu-i un sens ontologic, în acord cu semnificația generală a liricii lui, în locul celui cognitiv. Interpretată ca o sugestie a cunoașterii, ea trebuie raportată și la concepția în virtutea căreia adevărurile logice urmau să fie înlocuite, în poezie, prin mituri și simboluri. Este postulat adevărul conform căruia gîndirea mitică, în artă, prin intermediul metaforei, asigură „închiderea în sine a unui mister esențial".

Lexicul poeziei e în strînsă legătură cu conținutul ei, semnificația tuturor termenilor, a simbolurilor și a metaforelor contribuind la conturarea imaginii integrale a *universului* imaginat de poet, încărcat de „a lumii taină".

Văzînd lumea ca pe o splendidă „corolă de minuni", Blaga îi va spori, prin opera sa, taina, pentru că sensibilitatea lui metafizică l-a făcut să caute substanța ei absolută, să coboare pînă la geneză. „Corola de minuni a lumii va rămîne metafora fundamentală a lui Blaga, aceea care rezumă și explică universul poeziei sale, „lărgind necontenit aria ei și sporindu-i densitatea printr-o sensibilitate acută la concretul universal imediat. [...] Definitive rămîn și dimensiunea de profunzime a imaginii lui despre lume, intuirea unui fond absolut, ca și *iubirea* lumii, gestul îmbrățișării și ocrotirii ei" (George Gană). Ca simbol al integrării eului liric în marea *lumină* a universului, această metaforă va fi prezentă în poemul imediat următor din *Poemele luminii*: *„Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept cînd te văd, / oare nu e un strop din lumina / creată în ziua dintîi, / din lumina aceea-nsetată adînc de viață?"* *(Lumina)*.

(L.L.R., nr. 3, 1990, p. 21—23)

Lucian Blaga: „Gorunul"

GH. ANTONESCU
Slobozia

Poezia *Gorunul* s-a bucurat de multe comentarii, interpretări și analize minuțioase, de la cele clasice pînă la cele moderne. Ea este o elegie pe tema morții (vezi și M. Eminescu, *Mortua est;* Bacovia, *Plumb;* Arghezi, *De-a v-ați ascuns* etc.). Există, evident, asemănări și deosebiri cu / față de *Miorița* și *Mai am un singur dor*. Un mare poet nu dezvoltă o infinitate de teme și motive, ci își conturează un orizont, un stil, o matrice stilistică prin care își înalță superba sa catedrală.

Gorunul a apărut în volumul de debut *Poemele luminii* (1919), care are o unitate tematică și stilistică extraordinară, chiar dacă multe din piesele componente nu respectă „condițiile acelei minunate *ars poetica* din *Eu nu*

privesc corola de minuni a lumii". Există în acest volum un lexic adecvat, ce dă unitate conținutului, serii de cuvinte-cheie care alcătuiesc sîmburele misterios al creației, conferindu-i coerență, armonie și ambiguitate, precum și vraja muzicalității interioare a versurilor. Cuvinte și expresii ca: „simt" „îmi pare", „stropi", „zvon", „o, cine știe!", „lumină", „liniște", „cad" și altele, sînt nu doar motive, ci și punți de legătură între stările (metamorfozele) eului liric, stăpînit de o exuberanță greu reținută, de un impuls al freneziei interioare.

Identificați acele poezii din *Poemele luminii* în care apar aceste cuvinte și veți sesiza constanța ideilor, elanul spre înalt, metaforele revelatorii.

Stabiliți ce conotații oferă Blaga acestor cuvinte și veți remarca, de fiecare dată, o întrebare (rostită sau nu), o depărtare a obiectului în zarea contemplației și o revenire-concluzie, care nu o dată poate fi chiar întrebarea inițială.

Toate aceste întrebări-răspunsuri sînt *primordiale*, duc la originile lumii sau la timpuri în care, așa cum spunea Eminescu, lumea „gîndea în basme și vorbea în poezii".

Simplitatea aparentă (elaborată) a poeziei e creată și de îmbinarea cuvintelor de diverse origini și straturi, chemate de poet la o taină a conlucrării. „Limpede". „departe", „liniște", „codru", „margine", „pace" sînt de origine latină și apar cu o oarecare frecvență și la Eminescu. Ele presupun în *Gorunul* o viziune filozofică și o împreunare a statorniciei cu repetabilitatea gesturilor fundamentale. „Gorun", „clopot", „zvon", „stropi" sînt cuvinte slavone din aceeași arie semantică amintită. „Turn" provine din germană, „sicriu" e de sorginte maghiară, iar „a picura" e onomatopeic.

Analiza textului probează faptul că armonia poeziei provine și din asocierea fonetică și semantică a acestor cuvinte. Observați ce sensuri au în text cuvintele: „limpede", „departe", „liniște", „a picura", „zvon", „stropi".

Imaginile vizuale și auditive nu creează un pastel, ci o mare pată de culoare, o forțare a limitelor „realului" interior de contopire cu tot ce e în afara sinelui, poetul percepînd semnalele lumii exterioare cu o acuitate ieșită din comun.

Verbele sînt acelea care conferă poeziei accentele sale grave, majoritatea aparținînd domeniului sonor: „curg", „aud", „bate", „vor ciopli", „ascult", „crește", „picură", dar apar și cele care solicită în mod egal simțurile și rațiunea: „simt", „știu", „mă dezmiardă", „zac", „îmi pare" (dubitativ-expresiv!), „poate", „mă-nvinge". Între ele se situează, neașteptat, dar perfect motivat, „a gusta" pentru eterna liniște. O mențiune aparte merită „zac", însemnînd aici „a abandona", *uitare*, cufundare în interiorul propriei ființe, dar și în universul înconjurător. Cu excepția lui „a gusta" aflat la viitor, toate celelalte verbe sînt la indicativ prezent, fapt ce vădește tendința lui Blaga de a da dimensiunea permanenței, a fluenței nestăvilite unui întreg sufletesc.

Versul modern i-a îngăduit poetului libertăți de mișcare, care fac din poezie și o pictură a sentimentului, o simfonie și o construcție gigantică. Blaga concretizează abstractul, apelează la epitetul predilect al secolului trecut: „zvonuri *dulci*", realizează sinestezii ce provoacă cititorul la jocuri ale imaginației: „aripi noi", a unui dionisiac care se pregătește pentru un viitor apolinic. Aliterația stîrnește nu numai sunetele: „gorunule din margine de codru", ci și o muzică mai profundă, a unui sentiment răscolitor.

Lanțurile metaforice, precum și reluările, destul de frecvente, de tipul: *sicriul / sicriul; lin / lin; cei plînge / cei plînge* sînt expresii ale măiestriei poetice, ale unui lirism care inundă marginile lumii. Puteți dovedi că și pe acest plan Blaga este un mare urmaș al lui Eminescu?

Scanned with OKEN Scanner

Ion Barbu: „Riga Crypto și lapona Enigel"

FLORIN IONIȚĂ
București

Riga Crypto și lapona Enigel este o baladă în care putem identifica *două planuri*. Unul este cel *anecdotic*: Craiul Crypto, despre care aflăm că „În pat de rîu și-n humă unsă / Împărăția printre bureți" „îndrăgește pe „Lapona mică, liniștită, / cu piei, pre-nume Enigel". Situația, grotească, amintește de *Noaptea albă* a lui Alecsandri și de dragostea lui Statu-Palmă-Barbă-Cot pentru zîna-Primăvară. Este o dorință neobișnuită la unul ca el, pe care „...răi ghioci și toporași / ... *Sterp* (s.n.) îl făceau și nărăvaș, / Că nu voia să înflorească". Există și o vagă explicație a acestei stări a craiului, căci se vorbește de amestecul unei „...vrăjitoare mînătarcă, / De la fîntîna tinereții".

Lapona iubește însă lumina și-l refuză pe Crypto. Îi dă și un sfat (de o inconștientă cruzime): „Lasă/Așteaptă de te coace." Răsăritul soarelui însă dezlănțuie drama, căci „...sucul dulce înăcrește, / Ascunsa-i inimă plesnește: / Spre zece vii peceți de semn / Venin și roșu untdelemn / Mustesc în funduri de blestem, / Că-i greu mult soare să îndure / Ciupercă crudă de pădure". Și craiul se va transforma într-un burete veninos, pierzîndu-și identitatea. Va căpăta și o nouă înfățișare „mai crăiască", urmînd să rătăcească pe la marginea drumului cu „măselariția mireasă", devenind „nebunul rigă Crypto", rege Lear al ciupercilor.

Planul simbolic este însă cel mai important. Tema este, desigur, eminesciană. Ca și în *Luceafărul*, ne aflăm într-o lume cu repere fixe. Drama se naște în momentul cînd eroii vor să-și depășească propria condiție. Dar dacă Hyperion acceptă să devină pămîntean cînd fata de împărat refuză să-l urmeze în lumea lui, riga este conștient că nu poate să treacă peste o anumită graniță. „Să mă coc, Enigel, / Mult aș vrea, dar, vezi, de soare, / Visuri multe, de măcel / Mă despart" este răspunsul său la îndemnul laponei de a o urma în drumul ei. Aspirația rigăi Crypto este alta, însă profund condamnabilă, conform concepției lui I. Barbu.

Trei sînt posibilitățile de contact cu realitatea exterioară: „Roata Venerii / Inimii, / Roata capului / Mercur / În topire, de azur, / Roata Soarelui / Marelui"[1] (*Ritmuri pentru nunțile necesare*, obligatorii deci). Trecerea se face gradat, întoarcerea nefiind posibilă.

Există și a patra stare, increatul, o stare de grație a cărei echivalență cea mai apropiată ar putea fi „harul" arghezian. Ea nu se dobîndește, există pur și simplu. Increatul conține în sine toate posibilitățile, asemeni „*aleph*-ului" lui Borges, dar într-o stare latentă, embrionară, amorfă, existența inexistenței. A renunța la această situație privilegiată este o greșeală capitală, iar sancțiunea trebuie să fie pe măsură și imediată.

Sînt două lumi închise, fără contact între ele, una guvernată de legi „umane", perisabilă în timp, cealaltă veșnică, suficientă sieși, ideală, cea a increatului. Ea se află „dincolo" de oglindă, în „mîntuit azur", în „nadir", un „joc secund mai pur", în Isarlîkul cel așezat „la mijloc de Rău și Bun", într-o „slavă *stătătoare*" (s.n.) Melcul, riga „locuiesc" aici, ca și Nastratin Hogea cel ce, „sfînt trup și hrană sieși [hagi] rupea din el". „Spornica mulțime", compusă din „...prostime, tîrgoveți, / Derviși cu fața-suptă-de-veghi, aduși de șale, /

[1] Aceasta este o confirmare a gradației amintite. Roata soarelui se află (doar) „în topire de *azur*", iar tărîmul de dincolo de oglindă, al increatului, în „*mîntuit azur*", ceea ce ar putea sugera gradația de la pozitiv la superlativ absolut al ultimului termen.

Pierduți între pufoase și falnice pașale", dorește să pășească în cetatea de vis, dar nu va reuși niciodată. De aceea melcul, Crypto, ca și nenumiții miri ai baladei, sînt vinovați: au avut harul, dar n-au știut să-l păstreze.

Întrebarea este cine-i acea inteligență justițiară capabilă de sancțiune? O dată (în cazul melcului) este frigul, altădată (pentru Crypto), soarele, elemente profund incompatibile. S-ar putea spune că dincolo de această lume există un principiu guvernator, care sancționează greșeala. Ar fi posibil însă ca această „inteligență" să fie tocmai opusul său, inconștiența, căci melcul, riga pier datorită copilului, a laponei mici. Este aici un fapt paradoxal: o lume perfectă, logică, rațională, dar guvernată de hazard, de inconștiență, de întîmplare, o lume a hazardului conștient.

Riga cel „sterp" vrea să ajungă în roata Venerei, a simțurilor deci, iar discuția cu lapona marchează momentul în care el renunță (conștient sau nu) la harul său. Eroarea, deși nematerializată, este capitală. Stării ideale a increatului i-a fost preferată o experiență, călătoria în lumea simțurilor, al cărei final nu poate fi decît moartea. Într-o asemenea situație și tentativa este pedepsită, riga devenind un biet nebun cu tichie roșie, o ciupercă otrăvitoare la margine de drum, batjocura drumeților.

Rolul demiurgului eminescian este luat aici de Soare, iar demonstrația se face pe viu. Lapona va fi și ea pedepsită pentru că a încercat să parcurgă drumul după bunul său plac — întîi roata Soarelui și apoi, prin unirea cu el, roata Venerei. Acel soare „zvîrlit în sus ca un inel" nu este simbolul unirii, al nunții celor doi, cum cred unii comentatori, ci suprema ironie a astrului, aruncată asupra imprudentei perechi, emblema unei nunți burlești, zdrobitoare demonstrație de putere.

Despre lapona Enigel mai rămîn puține cuvinte de spus. Apropierea de Cătălina vine de la sine. Este însă mai îndeaproape înrudită cu copilul din *După melci*. Cruzimea involuntară, o dată a acestuia, altădată a femeii, dezlănțuie drama. Melcul, amăgit de descîntec, moare înghețat, lapona îi cere craiului sacrificiul suprem: „așteaptă de te coace". Străbate printre rînduri ideea, de atîtea ori întîlnită în literatură, că omul, „fiară bătrînă", ființă necurată a naturii, este cel ce dezlănțuie dramele cele mai dureroase, chiar inconștient (în vis sau din joacă) în rîndul celorlalte viețuitoare.

Răzbate de aici o evidentă notă moralizatoare. „Menestrelul trist" este rugat de „nuntașul fruntaș" să-i „zică" povestea rigăi Crypto, dar nu cu „foc", ci „stins, încetinel, / La spartul nunții, în cămară". Pare paradoxală această cerere a nașului, deci a celui ce patronează unirea tinerilor miri, care, la un eveniment fericit, dorește să asculte o poveste cu un sfîrșit atît de trist. Totul devine perfect explicabil, însă, dacă ne gîndim că el, asemeni mentorului din *Ouă dogmatice*, știe mai mult decît ceilalți nuntași, își dă seama că nunta, o dată împlinită, reprezintă primul pas spre moarte. Cîntecul menestrelului devine un avertisment de care nimeni nu mai poate ține seama, versul „Plîngi, preacuminte Enigel" (singurul moment în care rama pătrunde în interiorul tabloului, sfîșiind parcă pînza pe care trebuie s-o încadreze), părînd a se adresa mai curînd miresei, care, printr-o faptă necugetată, a început o tragedie cu scadență întîrziată, decît micii lapone.

(*L.L.R.*, nr. 4, 1990, p. 24—26)

Tematica poeziei interbelice. Crez artistic, iubirea și natura, lirică filozofică

Tabel recapitulativ

CRISTINA IONESCU
București

Crez artistic

Tudor Arghezi: Testament, Rugă de seară, Între două nopți, Cuvinte stricate, Vraciul. (Miracolul unei fuziuni între tradiție și modernitate). Cult al strămoșilor, o formă înaltă a spiritualității poporului. Versurile sugerează îmbinarea contrastelor tematice întîlnite în arta argheziană, precum și materialul lexical, selectat din diferite sectoare ale limbii. Poezia presupune „sudoarea muncii sutelor de ani". Robia rodește. Transfigurarea estetică e continuitate și împlinire. *„Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite"*. Estetica urîtului. Poezia, proces de purificare, *„catharsis"*. Poezia, inspirație (*„slova de foc"*) și meșteșug (*„slova făurită"*).

Lucian Blaga: Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Mai aștept amurgul, Vei plînge mult ori vei zîmbi (Poetul „corolei de minuni a lumii"). *Cunoașterea poetică* este o *cunoaștere luciferică* și are drept scop potențarea misterelor. Sporirea „tainei" lumii se împlinește privind lucrurile ei într-o perspectivă care le conferă o dimensiune ascunsă, intuind, dincolo de realitatea percepută senzorial, esența lor. Metafora centrală și revelatoare *„corola de minuni a lumii"* dezvăluie perspectiva unui poet cu sensibilitate metafizică și caracterul filozofic al operei lui. Aspirația spre mister ține spiritul poetului într-o tensiune continuă. *„Misterul"* este cheia de boltă a operei sale. Blaga nu concepe poezia în afara gîndirii mitice, numai ea pătrunde în esența lucrurilor, dincolo de aparențe.

Ion Barbu: Din ceas dedus, Timbru, Ritmuri pentru nunțile necesare. Poetul *„Jocului secund"*. *Din ceas dedus* descrie natura creatorului matematician, concentrat *asupra conținutului* poeziei. Universul poeziei lui Barbu este un univers abstract: *„Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată — pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții"* (Ion Barbu). Poezia e lumea purificată în oglindă (deci reflectare a figurii spiritului nostru), act clar de narcisism (de autoiubire, de autocunoaștere), semn al minții (deci act intelectual, nu sentiment, afectivitate). Arta e „joc secund", mai pur, realitate sublimată, un univers secund. Lumea reală există sub zenit, în obiectivitate, poezia sub semnul nadirului, în reflectare. *Ritmuri pentru nunțile necesare:* Există trei trepte ale cunoașterii, ale inițierii: *treapta senzorială* marcată prin planeta *Venus*, a *cunoașterii intelectuale*, sub semnul lui *Mercur*, și a *cunoașterii absolute*, a „Soarelui marelui". Poetul aspiră spre cufundarea extatică în *principiul suprem al lumii*, dincolo de înflăcărările iubirii (roata Venerei), de atmosfera pură a inteligenței (roata lui Mercur). Peregrinările spre *Absolut* amintesc mistica neoplatoniciană.

Iubirea și natura

Tudor Arghezi: Creion, Melancolie, Toamna, Agate negre, Oseminte pierdute, Psalmul de taină. Lirica erotică argheziană se resimte de ecoul emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescian. O anume armonie și o atmosferă elegiacă domină unele din poeziile lui Arghezi, mai ales în primele decenii de activitate literare *(Creion, Melancolie, Toamna, Oseminte pierdute)*, care îl apropie spiritual pe poet de Eminescu. Deși Arghezi debutase într-o atmosferă simbolistă, macedonskiană, ecourile poeziei eminesciene sensibilizează mai mult conștiința sa poetică. Invocația eminesciană din *Floare albastră* o rostește, la Arghezi, bărbatul *(Mireasa)*. Deschidere spre totul cosmic și spre sensul lui metafizic, pe care le cucerise prin Eminescu. Poetul cultivă o elegie erotică în care *întîlniri și despărțiri* ale îndrăgostiților sînt evocate în cadrul naturii (margini de ape, boschete, parcuri, toamna). Volumul *Cărticica de seară* cuprinde versuri de dragoste, o lirică „maritală" de mare suavitate, mereu gravă și pură ca în *Cîntarea Cîntărilor (Transfigurare, Îngenunchere, Mireasa)*. Ca și în *Psalmul de taină*, iubirea capătă accente imnice, de slavă. *Cadrul ambiant natural* vine să contureze o atmosferă de gingășie și vigoare, de candoare și senzualitate, de laicitate și sfințenie *(Mireasa)*. Sevele naturii clocotesc în același ritm cu sentimentele poetului, care cîntă iubirea în spiritualitatea și materialitatea ei. În alte poeme, viziunea iubirii împlinite dobîndește un cadru casnic rural, bucolic, idilic *(Logodna, Îngenunchere)*. Atracția erotică trezește și o atitudine de adorație, de hieratism *(Psalmul de taină)*. Arghezi este și un poet al frumuseții feminine surprinsă în imagini inedite *(Creion, Jignire)*. Gama sentimentului de iubire e surprinsă în toată varietatea ei, de la iubirea-„jind" *(Melancolie)*, la iubirea-cîntec *(Morgenstimmung)*, și iubirea-boală *(Lingoare)*.

Lucian Blaga: Lumina, Din părul tău, Izvorul nopții, Primăvara, Focuri de primăvară, Psalm, Amurg de toamnă, Pară, Pașii profetului. Iubirea este împărtășire din substanța originară a lumii, sentiment al integrării în fondul absolut al universului. Poezia erotică a lui Blaga are un substrat intelectual, care o așază în prelungirea liniei platonismului și a poeziei romantice. Sentimentul erotic este existențial și are, prin sensibilitatea metafizică a poetului, o dimensiune absolută. Iubirea crește elanul vital, este ca un „spor existențial" *(Nu-mi presimți)* și este mereu implorată să nu se stingă *(Cuvinte către fata necunoscută din poartă)*. Iubirea este ardere, topire în marele tot, scînteie din focul cosmic *(Cîntecul focului)*. Mod de *integrare în natură*, iubirea este și salvare de „marea trecere". Din „timpul dragostei" care nu apune „înfloresc aevea veșnicii" *(Dorul)*. Iubirea spiritualizează ființa înălțînd-o la condiția celestă *(Catrenul dragostei)*. Iubirea este salvare din contingentul îngust, apăsător *(Iubire)*, din neliniște. Poetul cîntă iubirea ca forță cosmică ce „ne răstoarnă-n infinit / cu rumoare și ardoare / de albine re-ncarnate" *(Primăvara)*. Blaga cîntă în poezia sa de dragoste femeia ca o întrupare absolută a lumii *(Ardere)*, divină ca substanța cosmică *(Dorul)*, ca pe una din minunile „corolei lumii". Există și un top elegiac în poemele în care speranța renașterii prin iubire e anulată *(Întîlniri)* și în aceste versuri Blaga se apropie de elegia erotică eminesciană. Primele poezii exprimă comunicarea om-natură. Natura apare umanizată, spiritualizată. În *Pașii Profetului*, unele metafore ca „lanul", „vara", „arșița" și unele simboluri, descriu un univers toropit de călduri, în care totul este cuprins de somnolență. Pan este simbolul materiei inconștiente, trăind bucuria vieții la nivel elementar. Blaga, „poetul luminii", este un poet solar, precum Alecsandri. Ziua, noaptea, anotimpurile, sînt cadru, cauzele mișcării sufletești, existînd o relație între starea lirică și momentul cosmic. Celestul, sideralul apar frecvent în poezia lui Blaga. Lunii i se atribuie fiorul morții *(Fiorul)*. Poemele verii sînt pline de mișcarea vieții și de relief plastic *(În lan)*, vara fiind momentul maximei intensități a vieții cosmice. Toamna este anotimpul simbolizînd începutul stingerii *(Melancolie)*.

Blaga realizează admirabile poeme cosmogonice (*Munți și nori*, *Lumina*, *Răsărit magic*). Viața universală proliferează perpetuu, anulînd moartea (*Lumină*).

Ion Barbu: Lava, *Munții*, *Copacul*, *Banchizele*, *Peisagiu retrospectiv*. În poeziile din etapa parnasiană, Barbu descrie peisaje mineralizate, *forme ale geologicului* și ale florei, în „*versuri de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong...*" (E. Lovinescu). Aceste poeme iau forma fixă a sonetului și în ele „*totul cristalizează și capătă forma* [...] *este apoi văzut: desfacerea bolții albastre peste întinderea lavei, spasmul încremenit al munților, crengile crispate către licoarea opalină a cerului, imensitățile verzi și stătătoare ale oceanului nordic* [...] *viziuni fantastice care implică o funcțiune intensivă* a ochiului" (T. Vianu).

Lirica filozofică

Tudor Arghezi: Psalmi, *Duhovnicească*, *De ce-aș fi trist*, *Nehotărîre*. În poezia lui Arghezi lirica filozofică este prezentă de la volumul de debut din 1927 pînă la ultimele poeme. Este o poezie pe tema marilor întrebări despre om, existența și sensul ei, din care nu lipsește aspirația spre absolut. *Psalmii* arghezieni cuprind meditații pe tema rostului și condiției omului în univers și „setea" de absolut. Fondul lor e zbuciumul interior către o eliberare, nevoia unei concepții de explicație unitară a existenței, căutare înfrigurată a unei forțe transcendente. Poetul pîndește o manifestare divină, speră să fie martorul ei, cere forme concrete, e cuprins de îndoieli, împins spre lăgadă, revenind cu noi nădejdi. „*Săgeata nopții zilnic vîrfu-și rupe / Și zilnic se-ntregește cu metal, / Sufletul meu, deschis ca șapte cupe, / Așteaptă* o ivire de cristal" (*Psalm*). Arghezi atinge măiestria artistică în *Psalmi*, găsind mereu resurse lirice pentru a exprima căutarea chinuitoare și nevoia de revelație a absolutului, în accente de încruntată suferință, solitudine torturantă, implorare, dor mistuitor, nerăbdare. Tensiunea prețului veșniciei, jertfa pe care o cere, ia forma unei spaime mistice în *Duhovnicească*. Întreaga poezie filozofică argheziană e străbătută de spaima de neființă. În *De-a v-ați ascuns* raportul omului cu moartea este alegoric prezentat ca un joc ciudat și copilăresc. Poetul exprimă, duios, un rămas bun către copiii care nu știu încă ce este moartea.

Lucian Blaga: Gorunul, *Frumoase mîini*, *Fiorul*, *Leagănul*, *Scrisoare*, *Cîntec pentru anul 2000*. Existența omului nu este în concepția filozofică și poetică a lui Blaga absurdă, fără rațiune și justificare, ca la existențialiști. Pentru Blaga, omul este o ființă cu destin rațional și creator. Existența omului într-un univers plin de mistere se justifică în cultură, care, în felurite planuri este revelarea misterelor. Poezia lui Blaga este o sinteză metaforică a revelațiilor misterelor. Tragismul lui Blaga, deși ia uneori forme grave (*Din adînc* și *Scrisoare*) nu ancorează în nonsensul existențial, „*vis al neființei*" ca la Eminescu, nu cunoaște nici „împăcările" de viziune realistă a existenței ale lui Arghezi. Ca „un ascet de piatră", Blaga trăiește fiorul existențial în forme psihice, de neliniște, spaima de neant și moarte. *În marea trecere* este ciclul cel mai bogat în problematică religioasă, iar *Lauda somnului* păstrează urmele experienței tragice care l-a dus la tăgăduire. Un ecou slab răzbate în *Cîntăreți bolnavi*: „*Purtăm fără lacrimi / o boală în strune / și mergem de-a pururi / spre soare apune*". „*Boala în strune*" are un caracter metafizic. „*Lauda suferinței*" străbate o parte a poeziei lui Blaga, ca expresie a tristeții, a izolării de marele tot, a spaimei de trecere a timpului și de moarte, a suferinței de a nu participa la existența absolută.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Barbu: După melci, Riga Crypto și lapona Enigel. Poemul *Umanizare* dezvăluie zbuciumul ființei umane, care aspirînd spre absolut, trebuie să opteze între intelectual și senzual, contemplație „apolinică" și „dionisiacă". Poezia le cuprinde pe amîndouă, ideea devenind „muzică a formei în zbor Euritmie", expresie a esenței lumii. Drama cunoașterii, a „imposibilității trăirii în absolut", este alegoric prezentată de Ion Barbu în *După melci* și *Riga Crypto și lapona Enigel.* În deslușirea simbolurilor din *Riga Crypto și lapona Enigel* se ține seama de o mențiune a lui Barbu care atrage atenția asupra caracteristicii poeziei drept *Luceafăr „răsturnat"*. O analogie directă cu *Luceafărul* subliniază: Soarele este Demiurgul care atrage atenția Enigelei-Hyperion asupra misiunii sale superioare, asupra inferiorității dragostei lui Crypto-Cătălina, care se consolează cu Măselarița-Cătălin. Răsturnarea concepției eminesciene ar fi, în acest caz, inversarea sexului personajelor. O altă analogie răsturnată cu *Luceafărul*: Măselarița joacă rolul demonic al unui Dumnezeu răsturnat, negativ, în sfera căruia se zbate un Crypto anti-Hyperion, care nu năzuiește să coboare, ci tinde să urce la Enigel anti-Cătălina, care îl preferă pe Soarele anti-Cătălin decît pe Crypto.

Tudor Arghezi: Plugule, Lumină lină, Belșug, Flori de mucigai. Arghezi lărgește sfera esteticului pînă la domenii considerate inestetice, urîte. *Flori de mucigai* înseamnă cea mai temerară operă de valorificare estetică a urîtului. Se evocă aci mediul social al mahalalei, hoților, țigăncilor, deținuților, poetul descifrînd o sclipire de spiritualitate în orice individ. Plugul este, pentru poet, un simbol al biruinței omului asupra naturii *(Plugule)*. O albină căzută în margine de drum simbolizează eroismul simplu al celor pe care *„sarcina chemării i-a ucis"(Lumină lină). Binecuvîntare* și *Caligula* conțin compasiunea și admirația poetului pentru cei flămînzi și chinuiți, care creează însă ceea ce e măreț pe pămînt. În poezia *Belșug* actul muncii anonime a țăranului capătă proporții demiurgice.

Concluzii.

Arghezi a deschis principalele drumuri ale poeziei românești interbelice. De la Eminescu, lirica noastră n-a cunoscut prefaceri mai adînci. El a intuit toate formulele liricii moderne: poezia chtonică, vizionară, *„tentația absolutului"*, universul domestic, metamorfozele materiei, ludicul etc. Îl găsim mai mult pe o linie modernistă a culturii noastre literar-artistice decît tradiționalistă. În arta lui o noutate izbitoare răsare mereu din ceva străvechi. El a săvîrșit *„miracolul"* unei fuziuni între tradiție și inovație. Arghezi suferă comparație numai cu puterile naturale uriașe, făuritoare de lumi întregi. El este neîndoielnic unul din cei mai mari poeți ai veacului nostru.

Ion Barbu, „poet metafizician în toate ipostazele sale, deși de fiecare dată cu mijloace deosebite", poate fi comparat cu o altă figură a literaturii noastre contemporane: cu *Lucian Blaga*. În sufletul lui Blaga se răscolește un sentiment agonistic al vieții, o luptă a ființei spirituale cu realități puternice ale pămîntului „[...] Sînt două suflete în pieptul lui *Blaga*, ca în al lui Faust [...]. Lumea lui *Blaga* este a cenușei. Dimpotrivă, poeziile lui *Barbu* nu ne aduc niciodată ecoul unor lupte neîmpăcate. În cercul lui de simboluri, lava s-a înfrățit de-a pururi cu sferele senine. Toate zbuciumările despre care mărturisesc versurile lui Barbu se aplanează în liniște și contemplație extatică... Amara lume a cenușei este înlocuită în opera lui Barbu cu răsfrîngerile ei curate în oglindă" (Tudor Vianu).

(S.L.R.B., 1987, p. 98—112)

Scanned with OKEN Scanner

Al. Philippide: „Izgonirea lui Prometeu"

DORINA GRĂSOIU
București

Mitul prometeic s-a dovedit, de-a lungul vremii, unul dintre cele mai fertile în cadrul literaturii. Ilustrînd ideea de revoltă împotriva autorității tiranice, Prometeu simbolizează totodată ideea de sacrificiu asumat conștient, cu scopul de a-i ajuta pe cei slabi, motiv pentru care Thomas Mann l-a și numit „primul umanist".

Valorificată diferit de către scriitorii antici și moderni, legenda a căpătat, în diverse epoci, semnificații deosebite.

Prima atestare a existenței lui Prometeu, ca erou literar, i se datorează lui Hesiod (sec. al VIII-lea sau al VII-lea *î.e.n.*), care, în *Teogonia* (sau *Nașterea zeilor*) și în *Munci și zile*, fixează imaginea titanului răzvrătit împotriva lui Zeus, dar nu o răzvrătire egoistă și orgolioasă, ci una însuflețită de nobile elanuri altruiste, alimentată de mila față de muritorii neajutorați.

În antichitate se poate vorbi despre un adevărat „moment prometeic" în sec. al V-lea î.Cr., grație trilogiei lui Eschil, *Prometiada* (*Prometeu încătușat*, *Prometeu descătușat* și *Prometeu, purtătorul focului*). Întemeietorul tragediei elene accentuează în *Prometeu încătușat* (singura piesă ce s-a păstrat) mai ales umanismul eroului, generozitatea și puterea lui de sacrificiu. Deși avertizat asupra cumplitei pedepse ce-l așteaptă — încătușarea milenară, atroce chinuri fizice și morale —, totuși Prometeu nu ezită să fure focul — al patrulea element vital după aer, apă și pămînt — și să-l dăruiască oamenilor; el devine astfel părintele spiritual al omenirii, eroul ei civilizator.

Mitul prometeic își găsește expresia artistică cea mai strălucită în epoca romantică.

Goethe, în fragmentul dramatic *Prometeu* (scris în 1773), Byron, în poemul *Prometeu* (1816), dar mai ales Shelley, în drama lirică *Prometeu descătușat* (1820), evidențiază latura protestatară a eroului, ipostaza de revoltat contra autorității tiranice, negarea violentă a oricărei autorități abuzive.

Mitul cunoaște în viziunea scriitorilor români nuanțări și aprofundări cu totul neașteptate, îndepărtîndu-se astfel, deseori, de tradiția impusă de predecesori. De la N. Iorga, Victor Eftimiu, Al. Philippide, Vasile Voiculescu, I. Minulescu, T. Arghezi pînă la creatorii contemporani, figura legendarului Iapetid a fascinat, decenii de-a rîndul, atît pe poeți, dramaturgi, cît și pe esteticieni, filozofi ș.a. (Tudor Vianu a scris un studiu intitulat chiar *Mitul prometeic în literatura română.*) Una dintre cele mai interesante interpretări ale mitului o oferă Al. Philippide în poemul *Izgonirea lui Prometeu*, publicat în volumul *Aur sterp* (1922). Originalitatea poetului român constă, în primul rînd, în accentuarea unui moment din tragedia lui Prometeu aproape ignorat anterior. Al. Philippide își structurează poemul pe ingratitudinea oamenilor.

Concepîndu-și poemul ca pe un amplu monolog (fiindcă, deși se raportează la două entități virtual prezente — Zeus și mulțimea —, Prometeu nu primește nici un răspuns), autorul se comportă ca un autentic dramaturg, dînd indicații scenografice, amănunte de decor și chiar sfaturi regizorale. Dacă pînă acum conflictul fusese plasat, cum era și firesc, înainte de înlănțuirea pe stînca din Caucaz (aceasta nefiind altceva decît consecința înfruntării lui Zeus de către titan), Philippide imaginează în *Izgonirea lui Prometeu* un nou act de revoltă, de negație, de răzvrătire, provocat, e drept, de nimicnicia

unei gloate nerecunoscătoare. Acela care, osîndit la o pedeapsă veşnică, îşi asumase riscul torturilor eterne numai pentru a o izbăvi, se vede acum huiduit şi împroşcat cu pietre fiindcă, pe lîngă binefacerile focului (pe care de fapt le şi uitaseră), oamenii erau nevoiţi să înfrunte necazurile, bolile, nefericirile izvorîte toate din cutia Pandorei (şiretlic prin care Zeus reuşise să-l compromită pe titan în ochii muritorilor).

La începutul poemului, „răzvrătitul", cum îl numeşte Philippide pe erou, se află într-o stare de resemnare neconformă cu structura şi temperamentul său. Nemişcarea, milenara imobilitate îi înţepeniseră nu doar trupul ci şi sufletul:

Nu s-a sfîrşit nimic. Mai este încă.
Nu creşte veşnicia, nici nu scade.
Abia mai simt că vulturul mă roade;
Abia mai simt că rana mi-e adîncă.
Mi-e trupul stîncă-n lanţuri pe o stîncă!
De multă vreme nu mai ştiu să simt.

Cu ochii grei „de-atîta neclintită veşnicie", Prometeu simte că privirile sale, odată smulse din zările goale, s-ar materializa în drugi de aur povîrniţi peste lume. Pînă aici, nimic din superba trufie a celui care cîndva îl înfruntase pe Zeus; dimpotrivă, o inerţie obosită, o energie demult zăgăzuită. Condiţia eroului, ipostaza în care el poate fi recunoscut — şi care l-a şi consacrat —, este aceea de protestatar, de revoltat. Or, acum nimic nu-l mai îndeamnă la negarea vehementă a unei autorităţi abuzive (o făcuse cîndva şi nu urmase decît o veşnicie de chinuri, de spaime şi torturi). Resortul interior al revoltei trebuia declanşat de o altă forţă, dacă nu mai puternică decît ura faţă de Zeus, în orice caz mai imprevizibilă, mai neaşteptată în reacţia ei. Acesta este de fapt sensul pe care poetul îl acordă ingratitudinii oamenilor: de nou ferment al răzvrătirii lui Prometeu, de element care-i conferă eroului datele sale mitice, „însemnele" recognoscibilităţii sale. Aşa se explică de ce la repetatul urlet al mulţimii, „Huooo! Prometeu!", el îşi rupe lanţurile, gîtuind vulturul „ca pe un hulub" (deci, sugerează poetul, nu forţa fizică îi lipsise pentru a se elibera, dovadă că o face acum cu multă uşurinţă, ci imboldul moral). Contravenind legendei, care, după cum se ştie, îi hărăzea lui Hercule rolul de eliberator al titanului, poemul lui Philippide îi lasă libertate de acţiune eroului. Nu o forţă exterioară îi determină destinul, ci una interioară, din afară neprimind decît un imbold care să-l scoată din punctul mort al inerţiei şi resemnării:

O, urlet, te-aşteptam!
Zvîcneşte, sînge!
Cutremură-te-n mine, viaţă! Sfarmă-
Te-n mine iarăşi răcnet de alarmă!

Pentru prima oară cei sortiţi morţii, „efemerii", îndrăznesc să hulească o fiinţă zeiască. „Sătulă de izbavă şi osîndă", omenirea flămîndă „ca un cîine" nu mai crede în temple şi altare, nu mai crede în nimic:

Mulţimea, Zeus, nu te mai aşteaptă!
Blestemul ei prin mine spre tine se îndreaptă.
Prea mult întîrzii, zeu nebun!

Hulit de muritori, pe punctul de a fi lapidat, Prometeu mai încearcă o ultimă fraternizare: aceea cu Zeus. Acum, cînd credinţa a dispărut, cînd omenirea,

redusă la o gloată circotaşă şi ingrată, îi urăşte deopotrivă, singura şansă de supravieţuire ar fi aceea de a cuceri „nemărginirea împreună“:

Ne blestemă mulţimea deopotrivă.
Eşti singur, Zeus! Singur sînt şi eu.
De ce înlături mîna milostivă
Pe care ţi-o întinde Prometeu?
Cu mine, Zeus! zvîrle-te în larg,

Acolo unde zările se sparg
Spre haosul cu mii şi mii de ceruri
În care se vor naşte aştrii noi.
De ce nu vii cu mine-n larguri, Zeus,
Să cucerim nemărginirea amîndoi?

Neprimind nici un răspuns din partea tatălui zeiesc, confruntîndu-se cu un cer ostil şi gol, Prometeu repetă gestul revoltei, de data aceasta umilindu-şi opresorul prin forţa propriei lui fapte:

Ia-ţi, Zeus, lanţurile înapoi!
Au ruginit de vînturi şi de ploi.
Dar sînt destul de trainice şi grele,
Păstrează-le — „dacă mai crezi în ele!“

Dacă în variantele anterioare, eroul apărea drept un binefăcător al omenirii, un element „civilizator“, cum a fost numit, acum ingratitudinea pămîntenilor îl face să le adreseze cuvinte infamante, reducîndu-i la condiţia lor iniţială de patrupede:

Iar voi, flămînde fiare, înapoi!
Pomană vreţi?... Aşa e: se cuvine
S-aveţi şi voi o urmă de la mine.
(Le aruncă vulturul gîtuit)
Luaţi-l! E destul de proaspăt încă.
E plin la trup şi gras de nemurire.
Te pune-n patru labe şi mănîncă,
Omenire!

Prins între două lumi care l-au repudiat fiecare pe rînd, Prometeu proferează la adresa lor cumplite blesteme. În cea mai autentică manieră arghezianã, el îi prezice lui Zeus („Zeu nemernic“, „Tîlhar al soartei“, „Hoţ de veşnicii“) o coborîre „iarăşi pe pămînt / În ţărna-n care trebuie să vii“. Izgonit de mulţime, Prometeu îşi regăseşte coordonata proprie, care l-a impus pentru eternitate: condiţia sa de veşnic răzvrătit:

M-aţi izgonit!
Mă-ntorc în nemurire,
Să-mi caut altă omenire-n loc;
Să-i dau şi ei nistuitorul foc:
Şi ferecat de-o nouă-nlănţuire
S-aştept să se mai naruie un cer,
Să mă mai latre înc-o omenire.
Şi-aşa, din izgonire-n izgonire,
Să-mi port prin Haos risul meu stingher.

Scanned with OKEN Scanner

În pofida ingratitudinii manifestate de mulțime, Iapetidul cunoaște o mare și unică satisfacție: aceea că strigătul său de revoltă și gestul lui protestatar au fost învățate și mai ales repetate de către muritori:

Urlați! În deznădejdea voastră nu e
Decît izbînda strigătului meu
Care de-a pururi tot mai sus se suie
Din cer în cer! din Dumnezeu în Dumnezeu!

Dar, fiindcă orice nerecunoștință se plătește, nici Prometeu (așa cum nici Hyperion altădată) nu se avîntă în haos fără a adresa un ultim mesaj pămîntenilor:

Urlați!
Rămîi în urma mea, Pămînt!
Pe fruntea ta, lovită de-un cuvînt,
Pe veci de veci de-acuma se așterne
„Pedeapsa așteptărilor eterne".

Dacă Luceafărul eminescian, afișînd un detașat dispreț, se retrăgea în nemurirea-i glacială, titanul lui Philippide, atîrnat între două hăuri, aruncă un blestem cumplit asupra omenirii ingrate: acela al veșnicei așteptări, așteptarea unui Prometeu care nu va mai veni niciodată.

În cadrul volumului *Aur sterp* (în care a apărut), poemul poate fi interpretat nu doar ca o variantă nuanțată, modernă, a mitului prometeic, ci și ca o profesiune de credință a autorului despre raportul artistului cu societatea și vremea sa. Asistînd la dărîmarea statuilor și a idolilor, nemaicrezînd în nimic și în nimeni, nici măcar în forța omului de a-și făuri propriul destin („În nicăieri, o, Nimeni, te salut! / Vă năruiți de-acum statui de lut, / Religii, zei, apostoli, mucenici, / Credințe mici"), eroul lui Philippide, repudiat de zei și contestat de oameni, se exilează „în absolut" într-o superbă mîndrie solitară:

Și-acum
Într-un vîrtej cotropitor,
Ca un vulcan lumina-n mine fiarbă!
Avînt, o, Cer! o, vînt, aripi! să zbor!
Să simt cum crește-n mine nemărginirea oarbă...
Bulboana soarelui clocotitor
Pe veșnicie să mă soarbă!

Iar, între timp, mulțimea condamnată la „pedeapsa așteptărilor eterne" intonează la poalele muntelui un jalnic lamento: „Prometeu..."

(L.L.R., nr. 3, 1981, p. 24—27)

Proza românească din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea și din primele două decenii ale secolului al XX-lea

DUMITRU MICU
București

Refluxul, în ultimele două decenii ale secolului trecut, al influenței orientativ-formative exercitate de estetica junimistă se reflectă, normal, și în evoluția prozei narative. În condițiile specifice unei etape istorice marcate de accentuarea contradicțiilor sociale și, implicit, a confruntărilor ideologice, de apariția unor noi curente literare: *naturalismul*, *simbolismul*, era fatal ca directivele maioresciene în spirit clasicizant să apară insuficiente, limitative. Titu Maiorescu intuiește, în articolul *Literatura română și străinătatea* (1882), virtuțile „romanului poporan", însă înțelege să fixeze acest „curent foarte sănătos" în marginile unei concepții clasiciste despre artă. Drept urmare, noile talente se formează în alte medii literare decît acela al Junimii (atras, de altfel, tot mai mult în sfera politicului), gravitînd fie în jurul revistei *Literatorul*, promotoare a mișcării simboliste, fie în jurul *Contemporanului*. Ștefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Tudor Arghezi (Ion Theo), Gala Galaction (Grigore Pișculescu), între alții, debutează în periodice macedonskiene. Stîlpii societății literare Junimea și ai revistei *Convorbirii literare* se prăbușesc (Eminescu, Creangă) sau se deplasează (Caragiale, Slavici, Coșbuc, Vlahuță, Duiliu Zamfirescu).

Părăsirea unei grupări și încetarea colaborării la o publicație nu modifică, evident, structura creației unui autor și, în consecință, nu în funcție de apartenența la un cerc sau altul pot fi stabilite caracterele operei sale. Cu toate că Slavici, Caragiale, Coșbuc se îndepărtează după 1890 de Junimea, ei rămîn „junimiști" prin fidelitatea față de normele de bază ale clasicismului, chiar dacă în unele dintre scrierile lor își fac apariția și modalități proprii altor orientări literare. Dominanta prozei lui Caragiale e realismul de factură clasică, în pofida apariției unor componente naturaliste în cîteva nuvele (*Păcat*, *În vreme de război*, *O făclie de Paști*). Clasic realistă este proza lui Ioan Slavici. În temeiul acestui fapt, spațiul istorico-literar în care Slavici și Caragiale se încadrează firesc e cel dominat de Junimea. Duiliu Zamfirescu și Alexandru Vlahuță suportă mai greu doar fixarea în acest spațiu, deși au debutat sub auspicii junimiste, colaborînd la *Convorbiri literare*. Cu atît mai mult se situează parțial în afara climatului estetic preferat de junimiști proza lui Barbu Delavrancea.

Clasicizant ca poet, pastelist în linia Alecsandri, fără prospețimea, imaginația plastică, finețea și supleța „bardului de la Mircești", făuritor de simpatice decoruri, nuvelist înclinat mai mult spre descripție, relatare și portretizare umoristică sau duioasă decît spre construcția epică, *Duiliu Zamfirescu* a debutat neconvingător în roman, cu volumul *În fața vieții* (1894), aspru criticat de C. Dobrogeanu-Gherea, în *Pesimistul de la Soleni*. Irelevante pentru posibilitățile sale pe tărîmul prozei de mare amploare au rămas și următoarele trei scrieri: *Lume nouă și lume veche* (1891), *Un drum greșit* (*Convorbiri literare*, 1888—1889) și *Lydda* (1898). Consacrarea ca romancier avea să i-o

aducă ciclul *Neamul Comăneștenilor*, format din *Viața la țară* (1898), *Tănase Scatiu* (1907), *În război* (1902), *Îndreptări* (1908), *Anna* (1910), apărute inițial în *Convorbiri literare* sau în *Literatura și arta română*, între anii 1894 și 1906.

Caracterul ciclic al romanelor sale exprimă năzuința scriitorului de a compune un roman epopeic, de tip tolstoian, o replică românească la tetralogia *Război și pace*, mult admirată de el, după cum o atestă publicistica sa. O asemenea ambiție depășea, evident, posibilitățile lui Duiliu Zamfirescu și proza românească a trebuit să aștepte apariția lui Rebreanu pentru a dobîndi realmente o veritabilă epopee a lumii românești în timp de pace și în timp de război. Dar și ciclul lui D. Zamfirescu a înscris, prin cele dintîi două volume și prin crîmpeie din cel de al treilea, un moment decisiv în evoluția speciei majore a genului epic pe teritoriul literar românesc. Exemplificînd prin destinele unor personaje din lumi social-morale diferite stingerea boierimii de țară, o dată cu destrămarea patriarhalității și acapararea avutului ei de către burghezia agrară, *Viața la țară* și *Tănase Scatiu* înfățișează cîteva suflete curate (Tinca și Mihai, Sașa și Matei, bătrînul Dinu Murguleț, baciul Micu) în contrast cu natura hrăpăreață a unui arivist, Tănase Scatiu, care nu are nimic sfînt, care nu ezită să calce în picioare totul pentru satisfacerea setei de parvenire. Observația realistă, aplicată atît domeniului social, cît și (cu mai puțină insistență) stărilor psihice, alternează, în cele două romane, îndeosebi în primul, cu pictura de peisaj și de atmosferă patriarhală. Prin descripțiile de natură și de mod existențial, *Viața la țară* devine un poem al vieții Bărăganului din alte timpuri. *În război* e cel dintîi roman românesc al vieții de front, cu pagni de poezie, dar și de realism „documentar" ce prefigurează jurnalul de război al personajului din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*.

Temperament liric, asemenea celor mai mulți dintre prozatorii români născuți în Muntenia, *B. Șt. Delavrancea* e un scriitor dotat cu o imaginație prodigioasă, înclinat spre reverie, atras de culoare, de pitoresc. Predispus spre exagerare, el compune, de regulă, sau peisaje feerice, traversate de ființe angelice, sau tablouri în care sînt fixate aspecte de viață dintre cele mai dezolante și penibile. Titlul uneia dintre cărțile sale rezumă viziunea artistică a scriitorului: *Între vis și viață*. Vis, priveliști de eden, de o parte; realitate oribilă, dezgustătoare, de alta. Un mediu eminamente sordid e cel din nuvela *Paraziții*, în care mișună trișori, întreținuți, avocați fără procese, dar cu mari venituri totuși, ziariști „geniali" și sterili, femei ușoare, storcătoare de bani de la mai mulți „admiratori", în același timp, escrocate la rîndul lor de canalii. Moduri ale degradării umane sînt relevate și în multe alte nuvele, inclusiv în *Sultănica* și *Trubadurul*, ale căror personaje se definesc tocmai prin neacceptarea lumii urite din jur, sau în *Hagi Tudose*, unde personajul central personifică avariția monstruoasă. Prozele al căror climat este „visul" (*Bunicul*, *Bunica*, *Odinioară* etc.) refac o lume patriarhală, cu bunici blajini, cu copii care zburdă fără griji pe cîmpuri, cu izvoare și fîntîni, cu grîne, turme de vite, copaci umbroși și cu multe flori.

Tematica prozei lui *Al. Vlahuță* e indicată chiar prin titlurile unora dintre volumele de nuvele: *Din goana vieții* (1892), *Icoane șterse* (1893), *În vîltoare* (1896), *File rupte* (1909). O nuvelă se intitulează *Din durerile lumii*. Dezvăluind, asemenea lui Delavrancea — cu mai puțină culoare —, suferințele ale celor mulți, fără nume, Al. Vlahuță portretizează, atît în narațiunile mai puțin ample, cît și în romanul *Dan* (1894), victime ale societății nedrept întocmite. Prin el în special își face apariția în literatura română tipul inadaptabilului și al învinsului, tip central, împreună cu opusul său, arivistul.

Dintre prozatorii cei mai reprezentativi de la începutul secolului al XX-lea, *I. Al. Brătescu-Voinești* este prin excelență un creator de personaje încadrate acestei tipologii. Opera lui, redusă la doar două volume esențiale, *În lumea dreptății* (1906) și *Întuneric și lumină* (1912), e populată de oameni loviți, chiar striviți de viață, îndeosebi bătrîni și copii. Toți cei buni suferă, în nuvelele și schițele sale, și suferă tocmai din pricina prea marii bunătăți, din cauza delicateții și distincției sufletești. Învinșii sînt fie boiernași blînzi și naivi care nu pot înțelege noile vremuri (personajele din *Pană Trăznea Sfîntul* și *Neamul Udreștilor*, de exemplu), fie intelectuali integri, ca Andrei Rizescu *(În lumea dreptății)* sau copii, precum Niculăiță Minciună, din nuvela omonimă, considerat mincinos de consătenii care nu se pot ridica la înălțimea înțelegerii lui. Artistic, proza lui Brătescu-Voinești se integrează perfect în clasicism, continuînd junimismul și după marginalizarea lui.

Total diferit este *Calistrat Hogaș*, prozator din generația lui Creangă, Eminescu și Caragiale, însă descoperit abia după 1900, de Ibrăileanu, care a făcut posibil debutul său editorial. Prin Hogaș, a resuscitat în literatura noastră, cu o strălucire surprinzătoare, memorialistica de călătorie. Cele două cărți în care bătrînul „dascăl de românește" își narează excursiile cu peripeții prin munții Moldovei *(Amintiri din o călătorie* și *În munții Neamțului*, 1914) compun o adevărată odisee donquijotescă, eroul avînd de luptat cu cîini și alte lighioane, cu felurite neajunsuri și intemperii, inclusiv o cumplită furtună, care atinge proporțiile sublimului. Procedeul curent al naratorului fiind hiperbolizarea, realitatea e transfigurată în relatările sale pînă la fabulos. Recurgînd, pentru amplificarea imaginilor, și la evocarea unor situații din mitologia greacă și din istoria antică, scriitorul creează spectacole ce par din altă lume, aflată între realitate și basm. Stilistic, proza a lui Hogaș se înscrie în zona barocului.

Prin *Gala Galaction*, proza românească recuperează ceva din teritoriul ei romantic cedat de mult, în întregime, poeziei, și depășit chiar de creația lirică, orientată spre simbolism. Cu mijloace artistice însușite și din arsenalul simbolist, într-un spirit umanitar ce îmbină creștinismul cu socialismul generos de la sfîrșitul secolului trecut, acest scriitor de formație teologică, viitor preot, istorisește întîmplări incluzînd fabulosul de sursă folclorică *(Moara lui Călifar)*, analizează cazuri de conștiință generate de obsesia păcatului (nuvela *De la noi la Cladova*, romanul *Roxana)*, construiește o biografie vrednică de *Viețile sfinților (Papucii lui Mahmud)*, dezbate probleme de morală erotică *(Doctorul Taifun)*. Nu fără a statornici în cîteva narațiuni *(La Vulturi!!, Lîngă apa Vodislavei* ș.a.), cu forță realistă, scene din viața chinuită, zbuciumată, a poporului român în decursul istoriei. În înțelegerea lui Galaction, literatura poate și trebuie să acționeze cu instrumentele sale specifice pentru educarea conștiințelor.

Atras și el de drame de conștiință, *Ion Agârbiceanu*, de asemenea preot, însă de confesiune greco-catolică, s-a realizat literar mai ales ca observator al realității cotidiene, în tradiția lui Slavici. Ferindu-se de orice idealizare, autorul romanului *Arhanghelii* (1914) a construit, în zecile de volume editate, un tablou vast al vieții românești, îndeosebi din Ardeal, cu priveliști diverse, unele idilice, dar majoritatea sumbre. Purtînd titluri ca *În întuneric*, *Prăpastia*, *Spaima*, *Dezamăgire*, *Diavolul*, culegerile de nuvele și povestiri și romanele sale cuprind adevărate viziuni de coșmar, desprinse parcă din pînzele lui Goya. Eroii lor (Gruia, Popa Man, Jandarmul, din nuvelele omonime, și alții) sînt oameni aprigi, năprasnici, forțe dezlănțuite ale naturii. Sînt rare operele

literare românești în al căror cuprins realismul dur să fi ajuns la o expresie atît de izbitoare precum cea din epica lui Agârbiceanu.

Răstimpul de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea reprezintă în istoria literaturii române o tipică etapă de tranziție. Asemenea celorlalte domenii ale literaturii, proza se detașează de modurile artistice cultivate sub influența concepțiilor estetice ale Junimii, în căutare (indecisă, șovăitoare) de alte formule. Integrarea ei în configurații moderne se va produce — prin Sadoveanu, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade și alții — în perioada interbelică.

Mihail Sadoveanu: „Frații Jderi"

ENACHE MÎNDRESCU
Focșani

Rod al unei îndelungi meditații și elaborări, trilogia *Frații Jderi* poate fi socotită ca una dintre cele mai valoroase realizări ale epicii noastre naționale. Prezentată de autorul însuși cu subtitlul de „roman istoric", cartea este, în același timp, epopee, cronică, aventură, legendă, poem folcloric, rapsodie națională, în care se împletesc nu numai toate genurile literare, ci și toate categoriile artei: *frumosul*, *gingașul*, *sublimul*, *tragicul* și *grotescul*. La baza romanului stau, în primul rînd, cronicile, literatura populară, precum și un vast material legat de figura lui Ștefan cel Mare, erou intrat în legendă de la Gr. Ureche și I. Neculce la V. Alecsandri *(Dumbrava Roșie)*, Eminescu *(Mușatin și codrul)*, Delavrancea *(Apus de soare)*. În această masivă construcție, structurată în trei părți *(Ucenicia lui Ionuț, Izvorul Alb* și *Oamenii Mării-Sale)*, Sadoveanu creează mai multe „romane": al formării (Ionuț Jder), al unei domnii glorioase (Ștefan cel Mare), al curții domnești, al unei familii (Jderii), al ritualului erotic și al eroismului. Toate aceste microromane converg simultan și concentric, atrase de forța seducătoare a marii personalități, a omului politic, strateg și justițiar — Ștefan cel Mare. În ansamblul ei, trilogia *Frații Jderi* este un elogiu adus domnitorului care a dat Moldovei o deosebită strălucire ca apărător al independenței românilor dintre Carpați și Nistru.

Titlul romanului este simbolul unității interne al familiei Jderilor, bazată pe un semn distinctiv: pata de culoarea blănii de jder care apărea la o anumită vîrstă, sub ochiul sting. Departe de a fi o simplă sintagmă literară, „*Frații Jderi*" implică ideea de înrudire familială, de asemănare în interior și de deosebire în exterior.

Primul volum, *Ucenicia lui Ionuț* (1935) se deschide cu un ritual tradițional — hramul Mănăstirii Neamțului — unde numeroși oameni își dau întîlnire, se cunosc, discută și fac aprecieri asupra domniei și domnitorului. Povestitorul regizează scena așteptării lui Ștefan-Vodă, surprinzînd psihologia mulțimii, atitudinea ei față de eveniment. Se discută cu aprindere și cu un deosebit respect despre domnitor, scoțîndu-se în relief înfățișarea și puterea voievodului: *„Se vorbește prin sate despre măria-sa că-i om nu prea mare de stat, însă groaznic cînd își încruntă sprînceana"*...

Spectacolul mult așteptat al sosirii domnului devine o scenă grandioasă, specifică evului mediu. Mihail Sadoveanu realizează un portret simplu, din cîteva linii și culori, dar întru totul memorabil: *„Vodă Ștefan, călcînd atunci în al patruzecilea an al vîrstei, avea obrazul ars proaspăt de vîntul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită. Avea o puternică strîngere*

a buzelor și o privire verde tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus". Cuvîntarea ținută la această procesiune fastuoasă sintetizează o epocă, definește un program, expune o filozofie a puterii. Domnitorul este văzut de mulțime ca un trimis al divinității, iar vorbele lui au putere de lege. După participarea la slujba bisericească, este descris ospățul de hram, unde Ștefan îl cunoaște pe Ionuț Jder, fiul cel mai mic al lui Manole Păr-Negru. Mezinul Ionuț, rod al unei legături extraconjugale, va fi destinat, din poruncă domnească, „uceniciei" la curte pe lîngă oamenii de arme, pentru a deprinde meșteșugul strategiei și a se obișnui cu greutățile vieții de oștean. Școala războiului era, de fapt, școala vieții, căci, împresurată de dușmani, țara trebuia apărată. Axul central al primului volum îl constituie un Bildungsroman, romanul formării tînărului Jder. Ionuț se inițiază nu numai în meseria dificilă de oștean al lui Ștefan, ci și în ritualurile de la curte, în neprevăzutele și complicatele convenții ale dragostei, în legile nescrise, dar irezistibile ale prieteniei. Însărcinat de domnitor să-l slujească pe Alexăndrel-voievod, fiul său cel mai mare, Ionuț Jder se remarcă prin temeritate, fiind gata să întreprindă orice acțiune, sfidînd orice pericol. Alături de Alexăndrel, cu care leagă o frăție de cruce, va descoperi mirajul erosului, vraja lui seducătoare. Subiectul convorbirilor celor doi tineri are, adesea, o singură temă: Nasta din Ionășeni. Ionuț trăiește și el febra dragostei, fiind nedumerit și îngrijorat de necunoscutul care se deschide în sufletul lui. Nasta își descoperă dragostea adevărată nu în fiul lui Vodă, rece și orgolios, ci în ochii lui Ionuț, căruia îi creează nenumărate obsesii, nopți de coșmar. Dacă dragostea lui Alexăndrel este un capriciu, o aventură, ca multe altele, cea a lui Ionuț este sinceră, unică, o revelație. Nasta este răpită de tătari și Ionuț va pleca să-i dea de urmă, riscîndu-și viața. În cele din urmă, află că jupînița s-a aruncat în mare ca să scape de robie. Tinerețea lui Ionuț și, mai ales, educația sa sînt condiționate atît de mediul familiei care-l crește (Manole, Ilisafta, Simion, Nicodim, Cristea), cît și de cei din anturajul curții domnești: arhimandritul Șendrea, înțeleptul Ștefan Meșter. Toți i-au transmis o morală în care virtutea, eroismul, sacrificiul pentru domn și țară sînt mai presus de toate. Peregrinările lui prin Moldova și prin lume sînt adevărate examene date în fața multor capcane. O dată intrat în „împărăția neagră" a turcimii, Ionuț Păr-Negru este obligat de împrejurări să joace toate rolurile pe care o lume ostilă i le impune. Sfîrșitul călătoriei înseamnă pentru Jder încheierea uceniciei și începutul maturizării. Personajul va întruchipa vicleșia lui Ulise și vitejia lui Ahile, precum și calitățile morale ale fraților mai mari.

Tatăl lui Ionuț este Manole Păr-Negru, supranumit Jder, care reprezintă în roman răzeșimea liberă, ridicată prin vrednicie la rangul de mare comis. El veghează asupra herghelиilor domnești de la Timiș, în singurătățile muntelui. Toată viața lui a fost o neîntreruptă expediție militară. El este un povestitor-interpret, care analizează cu o mare pătrundere reformele lui Ștefan, înțelege destinul tragic al pămîntului, morala timpului, credințele, raporturile diplomatice dintre state, psihologia colectivă: „*Avem hodina vîntului și tihna apelor. Statornici întru nestătornicie, ne bucurăm numai de moarte, căci atunci vedem fața lui Dumnezeu*".

Existența familiei lui Manole Păr-Negru pare a fi orînduită și de Ilisafta, mama Jderilor. Ca și Vitoria Lipan, ea conduce cu strășnicie treburile gospodăriei, își iubește și își apără familia. Toți îi recunosc gureșei comisoaie arta de a conversa, de a rosti cuvîntul ales și fără greș.

Scanned with OKEN Scanner

În volumul al doilea, *Izvoral alb* (1936), se prezintă curtea lui Ștefan cel Mare, cu figurile ei reprezentative, date referitoare la cutremurul din 1453, care a coincis cu ocuparea Constantinopolului de către turci. Dintre personajele introduse în acțiunea romanului se disting: arhimandritul Amfilohie Șendrea, starostele Nechifor Căliman cu fiii săi, Onofrei și Samoilă, călugărul Timoftei din Serbia, părintele Stratonic. Ca un adevărat duhovnic și sfetnic al lui Ștefan-Vodă, arhimandritul Amfilohie Șendrea este totdeauna cu mintea și inima aproape de voievod. Acest nou Kesarion Dreb ascultă toate spovedaniile lui Ștefan, le acceptă sau le respinge, le tălmăcește adevărul. Stratonic, „călugărul cel nebun" face un joc dublu: sub masca nebuniei se ascunde un om al voievodului, care veghează, știe, informează la timp unde și cînd s-a ivit vreo primejdie, unde și cînd se pune la cale un complot. Fiind pretutindeni cu ochii și cu urechile la pîndă, sub o înfățișare de cucernică smerenie, monahul-bufon înregistrează și tălmăcește totul.

Unele întîmplări relatate în acest volum au un caracter aventuros. Astfel, jupinița Marușca, fiica lui Iațco Hudici, în realitate fiica naturală a lui Ștefan-Vodă, este răpită de un boier și dusă în Polonia. Jderii, știind că aceasta era iubita fratelui lor, comisul Simion, se hotărăsc să întreprindă o acțiune-fulger, pentru descoperirea și aducerea ei în țară. Travestiți în negustori de vite, ei ajung în Polonia, salvînd-o pe jupiniță, după care va urma căsătoria celor doi. Ștefan-Vodă însuși, aflat în plină glorie, se căsătorește cu o descendentă din familiile împăraților bizantini, Maria de Mangop. Alături de oșteni, vînători, curteni, voievodul participă la o vînătoare domnească la Izvorul alb, căutînd nu atît vînatul obișnuit, cît singurătățile unde sălășluiește „bourul cel tare", locurile legate de amintirea legendară a unui ascet înțelept.

Volumul al treilea, *Oamenii Măriei-Sale* (1942) este cartea pregătirii marii bătălii de la Podul Înalt, din 1475, încheiată cu răsunătoarea victorie a lui Ștefan asupra turcilor. Bizuindu-se pe popor, domnitorul, un admirabil strateg și oștean, a făcut posibilă o asemenea victorie în fața unui dușman copleșitor ca număr. Din dragoste de pămînt și de țară, „oamenii măriei-sale" se acoperă de glorie. Sadoveanu reînvie, cu accente poematice, scena luptei, momentele ei cruciale, atmosfera hărțuielilor. Tabloul bătăliei este grandios și de un realism dur. Împotriva „urdiei" se mișcă în grabă comisul Manole cu cele „șaisprezece steaguri", iar mai la vale, turcii sînt păliți din două laturi de alte steaguri. Moldovenii „împing bătaia în răspăr", înscriind acea „înfricoșătoare izbîndă a lui Ștefan-Vodă, care s-a vestit cu faimă în lume și s-a pomenit în veac".

Moartea comisului Manole și a fiului său, Simion Jder, „străpunși de multe suliți", a bătrînului Căliman și a fiului său, Samoilă, nu are nimic tragic. Ștefan cel Mare îi venerează cu pioșenie chiar pe cîmpul de luptă, dar este conștient de menirea țării sale, aici, la porțile creștinătății, de a lupta mai departe pentru neatîrnare: „*Cînd răsare soarele avem să ne aducem aminte de ei. Și avem să-i jelim de asemeni cînd soarele asfințește. Și cînd ne vom trezi la bătaia miezului nopții, avem să-i simțim în jurul nostru și ne vom afla nemîngîiați de pieirea lor*". Epopeea sadoveniană nu este sfîrșită de povestitor, ci de călugărul Nicodim, care scrie în ceaslov: „*Dumnezeu să-i miluiască întru iertarea lor.*"

Prin romanul *Frații Jderi*, Sadoveanu creează epopeea vîrstei de aur a Moldovei, definește un tip de civilizație românească, dintr-un veac fecund. Epoca lui Ștefan cel Mare este situată la limita dintre fantastic și real, între mit și istorie, între istorie și legendă. Voievodul și-a cucerit celebritatea prin

Scanned with OKEN Scanner

succesul răsunător al repetatelor sale războaie, prin arta sa diplomatică, prin înălțarea unor binefăcătoare lăcașuri sfinte, prin liniștea și stabilitatea Moldovei. Pătruns de un adînc patriotism el pune mai presus de orice interesele țării, ale poporului. Aprigul Mușatin cultivă virtuțile cavalerești: *cinstea*, *generozitatea*, *loialitatea*, *ideea sacrificiului*. Cavaler, justițiar, vizionar, filozof, personalitatea lui Ștefan cel Mare se așază în galeria marilor oameni ai Renașterii.

Prin trilogia *Frații Jderi*, Sadoveanu se dovedește un remarcabil exponent al prozei moldovenești, lirice, evocatoare. Limba și stilul impresionează prin simplitate și sobrietate, prin valorificarea artistică a experienței populare. O caracteristică a artei cuvîntului din acest roman constă în folosirea echilibrată a arhaismelor și regionalismelor, pentru a da mai multă culoare locală și de epocă situațiilor în care acționează personajele.

Așa cum a demonstrat prin întreaga sa operă, M. Sadoveanu se relevă și în *Frații Jderi* un rapsod al timpurilor de odinioară, reconstituind o epocă glorioasă, nu prin rigoarea documentului, ci prin evocarea atmosferei specifice, a destinelor umane, a fizionomiilor morale, îmbinînd liricul cu epicul, într-o tonalitate de baladă și legendă, în acorduri poematice.

Mihail Sadoveanu: „Țara de dincolo de negură"

I. DIACONIȚĂ
Tecuci

Creația sadoveniană ne implică fără rezerve într-un imens univers geografic și, pe măsură ce parcurgem volum după volum, ideea generală a prozatorului se conturează tot mai pregnant: schițele, nuvelele și romanele sale se adîncesc, rînd pe rînd, într-o „arhivă" a sensibilității unui popor, pentru care dragostea și admirația față de natură se înscriu pe coordonatele durabile ale specificului național.

În opera lui Sadoveanu, natura nu este doar un cadru pentru acțiune, ea e prezentă pretutindeni, pătrunzînd întreaga operă epică. Am putea spune că, în primul rînd, Sadoveanu are, față de natură, atitudinea poetului popular. El face natura părtașă la viața omului, la dramele și luptele, bucuriile și durerile sale. În viziunea sa, natura în afara omului, ca frumusețe rece, insensibilă, nu există. Chiar atunci cînd, într-o descriere, omul nu apare direct, natura sadoveniană este, cum afirmă Tudor Vianu, „plină de o prezență misterioasă, aceea a sufletului omenesc, vibrînd în ea ca vuietul mării în scoică".

Calitățile lui Sadoveanu de mare poet al naturii apar cu pregnanță și în *Țara de dincolo de negură*, volum de povestiri și evocări reprezentative pentru poezia naturii patriei, sub toate aspectele ei, un fel de sinteză a artei sale de peisagist și una din cele mai caracteristice creații ale scriitorului. Aici Sadoveanu a pus tot ce are mai bun: natura, oameni ai naturii, precum și toată „perfecția" artei sale, ajunsă la maturitate.

Autobiografică, în mare măsură, cartea îl prezintă pe scriitor în ipostaza sa vînătorească, care-l înrudește cu atîtea personaje ale sale. Primele capitole ne prezintă cum, inițiindu-se în arta și știința vînătorească, copilul repetă experiența strămoșilor, învățînd treptat tainele naturii și vicleniile vietăților, luptîndu-se singur cu toate greutățile pentru a-și însuși pe deplin meșteșugul. În această ucenicie „într-o breaslă veche", el descoperă „valoarea pro-

verbelor bătrînești", care conțin în ele o învățătură milenară, și-și află apoi învățători și sfătuitori în cîte un experimentat vînător, care nu este decît un „sărman și umilit țăran".

În acești țărani recunoaște pe acei moștenitori autentici ai înțelepciunii și experienței străvechi. Necontenit, oamenii apar într-o strînsă comunicare cu natura, fie că e vorba de tablouri din munții Călimani și din singurătățile Rarăului, fie din bălțile Dunării. Acești oameni ai bălților, în mijlocul cărora trăiește scriitorul, sînt mai ales pescari, cu care se înfrățește și cîte un mocan, ca Timofte, refugiat aici și deprins, prin ani, „cu balta și cu marea". Acești oameni retrăiesc încă vremuri de demult apuse, luptîndu-se cu fiarele și mînuind unelte primitive.

G. Ibrăileanu, scriind despre natura care trăiește prin acești oameni, nota: „...Și ne-a evocat mai ales natura noastră, căci peisajul d-lui Sadoveanu este național. Și toată natura noastră, cîmpia, muntele, rîul, balta; iarnă și vară; ziua și noaptea. E un cîntec de la început pînă la sfîrșit, un cîntec cînd triumfal, cînd melancolic".

Volumul prezintă întîmplări „din veacuri vechi", cu bouri, cu urși, cu mistreți. Prin codrii Călimanului se arătau „fiare nalte cu coarne țepoase, sufiind foc pe nări". În noaptea de Anul Nou „la soborul sălbăticiunilor, pe țarcul cel de sus al muntelui" vine cel mai bătrîn dintre urși. Rîșii și cocoșii de munte au intrat în legendă. Ivirea cocoșului sălbatic, într-o noapte cu lună, provoacă o mare emoție, Vînătorul pierde „atingerea cu realitatea"; pușca îi rămîne „uitată în mînă". Îndrăgostit de vînătoare, bătrînul pușcaș Calistrat urcă pentru ultima oară în munte și se stinge în codrul frumos „ca o tinerețe".

În bălțile Dunării și în Deltă trăiesc vînători și pescari singuratici. Vînătorul Caliniuc a fost mîncat de lupi; alți vînători duc meșteșugul mai departe. Oamenii de aici s-au deprins cu asprimea iernilor, „cu balta și cu marea".

Prezent în viața bălților Jijiei, prozatorul reține („Pasaj de rațe, sara") freamătul lumii apelor într-un amurg de vară. Vînatul, în tovărășia lui Moș Barnea, e un simplu pretext. În realitate, autorul e atras de splendoarea privelиștii; pe ape plutește „o aburire tremurătoare, un păienjeniș auriu, prin care toate se prevăd schimbate".

Dacă la Geo Bogza natura triumfă prin dimensiune, la Sadoveanu ea copleșește prin număr: „Invazia gîștelor sălbatice la începutul primăverii e un tablou încă mai terifiant decît al peștilor, prin ridicarea unui nor gros ce cutremură aerul cu aripile". Mai mult decît peisajul bălților în sine, variat și gingaș, de un colorit proaspăt, uimește însă forma aeriană, acvatică într-o desfășurare plină de vitalitate. Cu percepția și sensibilitatea sa vie, prozatorul descrie diversitatea infinită a viețuitoarelor, recurgînd la comparații sugestive și expresii onomatopeice: „Efemere de un strălucit siniliu" trezesc pe luciu umbra unui aeroplan minuscul. Și-n balta limpede, între rădăcini, văd mișunînd gîngăniile mărunte din lumea celor dedesubt. Păsările cenușii, mici cît o alună, se cațără pe un firișor de liană cu lăbuțe subțirele de ață. Alte paseri cu nume necunoscute, cîrîie, cheamă și țîrîie între trestii. Aud rîsul țărnii în sălciile de pe hatie".

Fizionomia, obiceiurile și glasurile păsărilor de pe Jijia și de pe luciul Vladnicului sugerează impresia de imens muzeu natural. Între păsările de baltă sînt exemplare „din toate împărățiile pămîntului": lebede care „plutesc ca niște bucăți de omăt", gîște și girlițe, cufundari „de toate soiurile..., fel de fel de soiuri".

Arta sadoveniană impresionează și prin marea capacitate de a concretiza prin imagini sonore freamătul stolurilor „care vin din cer cu zgomot de vijelie". Dar există în context și altfel de descrieri, în care „prevalează delicatețea amănuntului". E un „poem decorativ și fraged", capabil să redea nuanțe imperceptibile. Rățoiul egiptean cu pene de azur pare coborît dintr-o stampă, deși „încordarea cu care primește pericolul pune un accent dramatic în tablou": „Nici eu, nici indianul nu știam că rățoiul cel mare [...] e o pasăre sfîntă din țara de la miază-zi — cu pene de azur și ochi de ametiste fumurii...".

Înrudită, după unii comentatori, cu *Povestirile unui vînător* de Turgheniev, *Țara de dincolo de negură* poate fi considerată un vast și valoros memorial cinegetic, o suită de portrete de vînător schițate din „linii epice", adică din nararea unor întîmplări vînătorești de demult. Nu lipsesc nici digresiunile fabulatorii, cu iepuri care „săreau ca lăcustele", cu un inorog. Povestea cu inorogul este presărată cu „minciuni vînătorești" picante, născocite de mucalitul Moș Ilie. Oamenii aceștia ai pădurilor și ostroavelor, cu nume care le tălmăcesc parcă înfățișarea: Moș Calistru, Tiberiu Voisel, Nicu Fantezie, Niculai Cojocaru, Timofte Mocanu, Chirică Ciuntul, Johan Cart, Nicolae Ritoba ș.a., sînt prietenoși și ospitalieri, dușmani ai lupilor și apărători ai căprioarelor, vînători de cocoși sălbatici, sînt oameni cu minunate virtuți, trăitori în mijlocul unei naturi primitoare și darnice, dar uneori și vitregă, primejdioasă sau pustiitoare. Cei mai mulți trăiesc dimpreună cu „duhul singurătății" și simt că în jurul lor palpită, totuși, o viață covîrșitoare. Tumultul unei vieți pline de neprevăzut, „de zvon de codru și freamăt de apă" semnifică imposibila izolare în această magică și explozivă „țară de dincolo de negură".

Liviu Rebreanu: „Răscoala"

ANA DUMITRESCU
București

În dezvoltarea epicii românești, Liviu Rebreanu este considerat creatorul romanului modern, puternic ancorat în social, deosebit fundamental de ceea ce realizaseră pînă atunci N. Filimon și Duiliu Zamfirescu, dar, mai ales, deosebit de viziunea sămănătoristă și de proza sadoveniană avînd ca erou țăranul. Romanul *Răscoala* (1932) este o demonstrație de forță epică evidențiată magistral încă de la apariția, în 1920, a lui *Ion*, urmat la scurt timp de *Pădurea spînzuraților* (1922).

Avînd la bază o documentare temeinică: mărturii ale timpului, literatura inspirată din evenimente, dar mai ales discuții cu oameni ai satelor din Argeș și Teleorman, *Răscoala* este rezultatul unei străduințe de înțelegere și recreare artistică a universului rural din Muntenia, răscolit de evenimentele din 1907. „*Realitatea pentru mine* — mărturisește autorul — *a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei*", legate însă prin fire puternice de aspectul de viață care a generat-o, căci în primul rînd „*artă înseamnă creațiunea de oameni adevărați și de viață reală. Nu atît meșteșugul stilistic, cît mai ales pulsația de viață interesează*". Aceste afirmații îl definesc pe Rebreanu ca un prozator realist, obiectiv, preocupat de o lume suferindă, risipind imaginea idilică, mitică a țăranului din literatura anterioară. Un realism dur caracterizează romanul scriitorului ardelean,

Scanned with OKEN Scanner

izvorît din profunda observație socială, amplificată prin notarea amănuntelor, care, investite cu semnificații, devin reprezentative.

Imaginea grandioasă a răscoalei din 1907 creează sentimentul autenticității; viziunea panoramică a romanului — plină de mișcare, dispusă pe planuri care alternează sau se intretaie — aduce înaintea cititorului o lume diferențiată social, dezvăluind capacitatea de observație a scriitorului care fixează, în prim plan, drama unei colectivități măcinate de veșnic nerezolvata problemă a pământului.

Romanul se constituie din acumulări de episoade epice din lumea satului sau a orașului între care circulă nestingherit Titu Herdelea. În acest fel, fiecare episod, oricît de mărunt, devine semnificativ, dezvăluind psihologia masei care nu mai poate suporta nici vechile învoieli boierești, nici asuprirea arendașilor. Fără a urmări individualitatea caracterelor (Miron Iuga, Grigore Iuga, Nadina, arendașii etc.), scriitorul le subliniază prin cîteva trăsături esențiale.

Ritmul lent în prima parte a romanului *(Se mișcă țara)* se accelerează în partea a doua *(Focurile)*, sugerîndu-se astfel continua creștere a tensiunii țăranilor, a nemulțumirii care izbucnește violent. Liviu Rebreanu descrie realist mișcarea masei printr-o notație sobră, concisă. Eroii, în accepția clasică a termenului, lipsesc. Țăranii reprezintă forța, puterea de care se înspăimîntă boierii, arendașii și guvernul. Momentul confruntării răsculaților cu armata este un moment de maximă tensiune dramatică, dovadă a artei scriitorului, evidențiind, pe de o parte, psihologia masei și, pe de altă parte, imaginea celor ce conduc represaliile. Țăranii „se vînzoleau", în timp ce „coloana de soldați se tîra pe șosea ca o uriașă rimă neagră"; *„Mulțimea de țărani începu deodată o mișcare pe loc ca o apă bătută de un vînt nehotărît. Era o legănare într-o parte și într-alta căreia clocotul de urlete îi împrumuta o înfățișare războinică"*. La comanda maiorului Tănăsescu soldații trag în aer. Oamenii își fac curaj, crezînd că armata va fi de partea lor. Într-o „tăcere mare și dureroasă" glasul puternic al lui Petre Petre cade *„ca o ploaie fierbinte și asmuțitoare"*. „Frica" și „o furie mare" pun stăpînire pe prefectul Baloleanu în timp ce Tănăsescu comandă trompetului să sune: *„Buimăciți de glasul de alarmă, grupuri de țărani, cu bețe, furci și coase, ca și cînd s-ar fi apărat de lup se avîntau spre frontul trupelor"*. După comanda maiorului, gloanțele „se poticniră", „țîșniră stropi de sînge și urlete de durere", iar trupurile „se prăbușiră ca niște rîme zdrobite". Nesiguranța, frica pun stăpînire pe mulțimea „care se întoarse ca să fugă de gloanțe". Spaima este sugerată de aglomerarea de verbe la toate formele. Imperfectul, care creează sentimentul continuității acțiunii, conferă imaginii un aspect panoramic impresionant: *„Țăranii fugeau mîncînd pămîntul, îmbulzindu-se, strivindu-se, urlînd. Se îngrămădeau mai ales pe șosea, dar mulți se împrăștiau și prin grădini, prin curțile caselor de margine, fiecare grăbit să dispară în fața gloanțelor"*.

Înfățișarea cîmpului presărat cu trupurile celor căzuți morți sau răniți exprimă o realitate tragică. Dramatismul reprimării răscoalei este amplificat de imaginea copilului care, în brațele moarte ale mamei, „vrăjea din mînuțele goale". Moartea lovește, fără alegere, copii, femei, bătrîni, pentru că au vrut să-și ia partea lor de viață omenească și presară pămîntul cu „pete albe":

„Pe cîmp rămîneau doar cîteva zeci de trupuri, unele zvîrcolindu-se și văitîndu-se, altele înțepenite cum le-a găsit moartea. Lîngă șanțul șoselei, Anghelina zăcea cu fața-n sus nemișcată, lovită de un glonte în frunte; copilașul în brațele ei moarte plîngea și vrăjea din mînuțele goale, parcă ar fi căutat să se smulgă de la pieptul mamei. Aproape de ea, un bătrîn se zvîrcolea între un băiețel ucis, cu fața strîmbată de spaimă, și Chirilă Păun,

care horcăia nemișcat, vărsînd la fiecare horcăit sînge negricios, năclăindu-i barba, gîtul, pieptul, închegîndu-se în dungi groase. Pete albe însemnau pe pămîntul gras de la marginea Amarei numai trupurile țăranilor reci sau agonizanți, căci cei loviți mai ușor goneau sau se tîrau printre ceilalți fugari, vrîstînd calea cu dîre de sînge".

În plan opus apar oamenii ordinii burghezo-moșierești: avocații Baloleanu și Boierescu, șeful de jandarmi Boiangiu, maiorul Tănăsescu, care conduc masacrul răscoalei. Demagogi în gînduri și cuvinte, ei vor să potolească setea de pămînt a oamenilor prin comunicarea manifestului guvernului. În realitate, Baloleanu, om voinic, energic, cu ochi albaștri-verzui „care sticleau inteligent și șiret", „își simțea inima sfîrîind", iar cînd îi are în față pe răsculați devine „șovăitor", „foarte galben". Cuprins de „o frică nătîngă", „i se împleticeau picioarele și-i clănțăneau dinții". Sîngele care începe să curgă în jur îi amplifică teama, dar îi dă și dovada destoiniciei lui Tănăsescu, care știe să-și facă datoria, ordonînd armatei să tragă fără milă. Enervarea maiorului traduce aceeași stare de teamă în fața răzvrătiților. Comenzile scurte, cuprinse în propoziții interogative și exclamative, sînt expresia unei stări psihice de surescitare. Cu sînge rece „urlă" comenzile care seceră vieți omenești și raportează sec, după ce a presărat pămîntul cu cadavre, că „în Amara s-a restabilit liniștea și ordinea". Oamenii, întorși „la ogoare, și-au reluat munca într-un fel de desperare mută". „Pretutindeni e o năvală de viață nouă. Pomii și copacii au înflorit. Ruinele focurilor, tăciunii, scrumul, peste toate a pus stăpînire primăvara..." În această atmosferă pașnică, de revenire la vechile obișnuințe, cuvintele lui Lupu Chirițoiu privesc prin timp: „N-a sosit încă ceasul dreptății, cucoane Grigoriță, dar trebuie să sosească odată și-odată, că lume fără dreptate nu se poate!"

Fără să descrie, să analizeze minuțios stări sufletești, *Răscoala* este o construcție monumentală, epopeică, care impresionează prin forța de evocare, devenind originală tocmai prin faptul că surprinde exemplar o experiență de viață. Finalul constituit pe aceeași imagine a începutului, cu aceleași personaje, subliniază dinamica existenței în care se înscriu dramele umane, căci *Răscoala*, ca și *Ion*, este o dramă „a conștiinței umane degradate, umilite, care se răzvrătește" (N. Balotă).

(L.L.R., nr. 4, 1979, p. 29—31)

Scanned with OKEN Scanner

Romanul românesc interbelic

GHEORGHE LĂZĂRESCU
București

În proza românească interbelică, romanul dobîndește un loc predominant, reușind într-un timp relativ scurt să egaleze valoric celelalte specii literare și să dea naștere la creații care pot sta cu cinste alături de marile romane ale literaturii universale. Pînă în 1920 au existat puține romane românești notabile: *Ciocoii vechi și noi*, *Viața la țară*, *Mara*, *Neamul Șoimărești*lor se numără printre acestea. În același timp, însă, lirica era ilustrată de Eminescu, povestea, de Creangă, iar dramaturgia, de Caragiale.

Liviu Rebreanu este cel care dă un impuls fără precedent afirmării romanului la noi. Scriitorul deschide în același timp calea romanului obiectiv, prin *Ion*, și calea romanului psihologic, doi ani mai tîrziu, prin *Pădurea spînzuraților*. Pentru prima oară în romanul românesc, autorul părăsește tezismul moralizator ori implicarea afectivă, desprinzîndu-se de mediul personajelor sale pentru a le privi cu detașare demiurgică, de la înălțimea unei viziuni integratoare, ce se supune doar comandamentelor adevărului. Romanul obiectiv creat de Rebreanu se caracterizează prin omniscienta autorului (acesta știind tot ce fac sau gîndesc personajele, simultan sau în succesiune), detașarea creatorului față de eroii lui și prin rigoarea determinării sociale și psihologice a personajelor.

Deși intenționa să realizeze o trilogie consacrată problemei pămîntului în trei regiuni românești (Transilvania, Muntenia și Basarabia), Liviu Rebreanu a realizat numai primele două romane: *Ion* și *Răscoala*. În ciuda caracterului elementar al personajului, *Ion* este complex din punctul de vedere al realizării narative, fapt care a declanșat și polemica privind considerarea eroului ca tip (G. Călinescu) sau individualitate (E. Lovinescu). Complexitatea este conferită și de întrepătrunderea planurilor narative, al țăranilor și al intelectualității satului.

Romanul lui Rebreanu tinde să reproducă perfecțiunea universului real, adoptînd compozițional construcția simetrică și sfericitatea, pentru realizarea căreia finalul reia — cu anumite modificări — primele fraze ale cărții. În *Ion* primul capitol introduce direct în mediul romanului sub pretextul horei, care scoate în evidență conflictele și stratificarea după avere.

Determinarea socială influențează și structura narativă a celor două romane ale lui Rebreanu. Astfel, mediul țărănimii transilvănene de la începutul secolului favorizează apariția individualității, în timp ce mediul din vechiul regat, cu marile sale latifundii care înghițiseră pămînturile țăranilor, impune personajul colectiv, ale cărui reacții apar în scene succinte și în replici neterminate, în cuvinte cu două înțelesuri. Acest mediu este evocat în *Răscoala*, unde personajul-martor, Titu Herdelea, leagă între ele planurile narative.

Se constată în romanul românesc din perioada dintre cele două războaie mondiale o aprofundare și abordare din perspective noi a temelor tradiționale. Satul, de pildă, nu mai este privit din perspectiva idilică a sămănătorismului, ci ca o realitate complexă, loc de afirmare a unor mari energii *(Ion)*, păstrător al tradițiilor seculare *(Baltagul)*, teren al înfruntărilor sociale.

În același timp, asistăm la o lărgire a tematicii. Pătrunderea orașului în romanul românesc a fost promovată pe plan teoretic de E. Lovinescu,

Scanned with OKEN Scanner

partizanul citadinismului în literatură, criticul care considera că evoluția romanului trebuie să urmeze evoluția societății:

„Afirmăm, așadar, chiar de la început, că în sfertul de veac de care ne ocupăm (1900—1925) s-au precizat în sînul poeziei (în sens de proză) două evoluții de valoare inegală, dar nu mai puțin evidente și caracteristice, și anume: o evoluție, în primul rînd, în ceea ce privește materialul de inspirație, de la rural la urban, cu închegarea solidă a unei literaturi urbane [...]"[1].

Orașul are un rol important în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu (unde Bucureștii sînt desemnați cu denumirea simbolică „cetatea vie"), ale lui Camil Petrescu, G. Călinescu sau Cezar Petrescu.

Într-un moment în care proza românească experimenta cele mai noi modalități narative care se manifestau pe plan mondial, G. Călinescu îndemna la clasicism și balzacianism, ca trepte necesare de evoluție. Criticul considera că „tipul firesc" de roman românesc va mai fi încă o vreme „acela obiectiv". În *Enigma Otilici*, scriitorul adoptă stilul balzacian, omniscient, insistînd de la început asupra situării în timp și spațiu, asupra vestimentației și fizionomiei: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de liceu, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli [...]. Se numea Felix Sima și sosise cu o oră mai înainte în București venind din Iași, unde fusese elev în clasa a VIII-a a Liceului internat".

Tipologia personajelor călinesciene este caracterologică, de esență clasicistă: „*Psihologia unui individ n-a devenit artisticește interesantă decît cînd a intrat într-un tip*". Credincios acestui principiu, romancierul creează prin Costache Giurgiuveanu tipul avarului, prin Stănică Rațiu, pe al arivistului, Aurica este întruchiparea fetei bătrîne, iar Aglae devine „baba absolută". În același timp, Otilia și Felix sînt mai degrabă întruchipări ale vîrstei; în romanul *Enigma Otiliei* planul social se întrepătrunde cu cel psihologic și cu cel erotic.

Psihicul, viața interioară, devine un domeniu de investigare pentru scriitori ca Liviu Rebreanu *(Pădurea spînzuraților)*, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu.

G. Ibrăileanu clasifica romanele în două categorii: de creație și de analiză. Romanul de creație este preocupat de comportamentul personajelor, iar romanul de analiză, de psihicul lor („ceea ce autorul cetește în sufletul personajelor sale și ne spune"). Deplasarea accentului spre psihologic impune și modificări în planul tehnicii narative. În conferința-eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, Camil Petrescu se distanțează de viziunea tradițională asupra romancierului, căruia îi refuză omnisciența de pe pozițiile filozofiei moderne și ale științelor veacului nostru: imaginea universului și a omului se relativizează. Romancierul insistă asupra necesității de a pune de acord tehnica romanului cu evoluția filozofiei și a științelor, instituind autenticitatea ca mod suprem de adevăr romanesc. Romancier al intelectualului, al dramelor de conștiință, Camil Petrescu adoptă perspectiva lucidității și narațiunea la persoana întîi: „Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi". Așa este scris romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*.

În romanul *Patul lui Procust* autenticitatea este sugerată prin documente sufletești (scrisori, jurnale intime), care tind să relativizeze punctele de vedere prin multiplicitatea narațiunilor, figura lui Ladima se reconstituie

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV.

din propriile lui scrisori, din comentariile Emiliei, amintirile lui Fred, scrisorile doamnei T., părerile prietenilor, articolele și poeziile sale.

În creația lui Camil Petrescu, problematica centrală este cea a intelectualului însetat de absolut, aflat în conflict cu o lume meschină. Romancierul abordează și teoretic aceste probleme: *„Literatura presupune firește probleme de conștiință. [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingențele obișnuite. Sau, cel puțin, chiar fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea"*.

Printre temele abordate de romanul interbelic, istoria, în evocarea căreia excelează M. Sadoveanu, depășește simpla evocare sau reflectare romantică, pentru a dobîndi valențe mitice și epopeice, precum în *Frații Jderi*, unde figura lui Ștefan cel Mare se împodobește cu toate atributele principelui de Renaștere și ale eroului de epos popular, profilat hiperbolic pe fundalul populat cu viteji legendari. Caracterul baladesc al romanului se vădește și în întîmplările extraordinare relatate, precum și în influența unor balade populare ori în atmosfera arhaică la a cărei realizare contribuie și limbajul. Elementele de basm se țes cu cele de Bildungsroman.

Înflorirea romanului reprezintă unul dintre principalele criterii — dar, desigur, nu unicul — de situare a perioadei interbelice printre epocile cele mai profund și mai intens creatoare din literatura română, pe același plan cu perioada marilor clasici.

Camil Petrescu; „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război"

GEORGE ARDELEANU
București

1. *Preliminarii.* Dacă în poezia românească primele manifestări ale procesului de sincronizare cu literatura occidentală se realizează prin simbolism, în proză acest proces este ceva mai tardiv. În anii '20 ai secolului nostru asistăm la așa-zisul moment Rebreanu: este momentul realismului obiectiv, corespunzător romanului de tip Balzac, Stendhal, Tolstoi sau Dickens. Reala sincronizare în roman va fi inițiată însă aproximativ cu zece ani mai tîrziu, o dată cu generația '30 (Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Max Blecher), o generație lucidă, care va aduce la noi literatura „autenticității" și va introduce experimentul. Asistăm la momentul romanului de analiză, al conștiinței subiective, al persoanei întîi, al personajului intelectual, al jurnalului intim ca model romanesc.

Camil Petrescu este, în acest context, exponențial. Studiul său, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, schițează datele fundamentale ale noului tip de roman și, implicit, ale unei noi viziuni asupra realității (pentru că, în fond, un stil nu organizează numai conținuturi, ci și viziuni asupra lumii). Pornind de la constatarea că proza anteproustiană este anacronică în raport cu noile concepții științifice și filozofice, Camil Petrescu ne propune, deci, modelul enunțat în titlul conferinței, model determinant în evoluția ulterioară a romanului european. Autorul polemizează aici, de fapt, cu *omnisciența*, cu *ubicuitatea*, cu literatura a cărei dogmă este „caracterul", „tipul" sau, mai bine zis, „arhetipul". *„Romancierul de acest tip* — spune el ironic — *e mai întîi un om omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără acoperi-*

ști, distanțele nu există, depărtarea în vreme de asemenea nu. În timp ce pune să-ți vorbească un personaj, el îți spune în același context unde se găsesc celelalte personaje, ce fac, ce gîndesc exact, ce năzuiesc, ce răspunsuri primesc"[1]. Omniscienta romanescă intră în aceeași serie cu fizica newtoniană și cu raționalismul cartezian. Prin corelație, romanul de tip Balzac, Stendhal, Dickens sau Tolstoi nu poate avea decît o perspectivă demiurgică asupra literaturii și existenței. Demersul său, spunea Nicolae Manolescu, este comparabil cu cel biografic. Autorul omniscient își programează de la început fiecare mișcare, el știe chiar din acel moment cum se va sfîrși romanul. Cu alte cuvinte, el și-ar putea scrie romanul și de la sfîrșit spre început.

O serie cu totul opusă o constituie relația: teoria relativității lui Einstein, mecanica cuantică, sistemele lui Planck și, am adăuga noi, Heissenberg, filozofia lui Bergson și Husserl, romanul lui Proust. Aici totul stă sub semnul incertitudinii, al relativului. Pentru Bergson nu există un „celălalt", atît fenomenologia lui Husserl, cît și intuiționismul bergsonian „*caută punctul de sprijin în conștiință și nu în lumea exterioară, renunțînd să mai caute în domeniul cunoașterii vreun punct de reper dincolo de* **eu**" (p. 22), (vezi operația husserliană de punere a lumii exterioare în paranteză, celebra *reducție fenomenologică*). Romancierul care renunță la omniscientă este convins că e cu neputință să deducă ceea ce se petrece în sufletul altuia altfel decît prin *analogie*. Aleatoriul acestui fenomen analogic nu poate fi eludat decît într-un singur mod: „*Să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti.* [...] *Orice aș face, eu nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi*" (p. 27). Acesta este sensul autenticității lui Proust, iar romanul său în 16 volume, *À la recherche du temp perdu*, este scris în întregime la persoana întîi.

O consecință imediată privește temporalitatea narativă. Pornind de la teza bergsoniană a realității ca durată pură, Camil Petrescu consideră că singurul timp care conferă autenticitate este prezentul. În acest prezent (flux al conștiinței) intră și amintirile, însă nu cele voluntare, ci acelea involuntare: „*În mod simplu, voi lăsa fluxul amintirilor. Dar, dacă tocmai cînd povestesc o întîmplare îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întîmplarea intercalată. Dar dacă-mi strică fraza? N-are nici o importanță. Dacă-mi lungește alineatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină-două*, 30 ori 150" (p. 37).

Rezumînd, modelul teoretic proustian presupune: anularea omniscienței; realitatea — durată pură; unitatea de perspectivă; memoria involuntară; eul (singura realitate verificabilă); intuiția; incertitudinea, relativismul; fluxul conștiinței.

2. *Relația dintre modelul teoretic și roman. Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (1930) este mai degrabă un roman de tranziție între cele două modele. Chiar titlul, ca în majoritatea romanelor clasice, este exponențial, are o valoare rezumativă și ne oferă și un indice de previzibilitate asupra structurii. Este vorba, bineînțeles, de structura duală a romanului. Proba compatibilității celor două părți a fost intens discutată de critică: pentru unii, avem a face cu un singur roman (reflectînd destinul lui Ștefan Gheorghidiu), pentru alții avem a face cu două romane distincte (un roman de dragoste și unul de război) aparținînd aceluiași ciclu. Ne situăm pe prima poziție, deși incompatibilități între părți există și le vom analiza mai departe.

[1] Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în volumul *Teze și antiteze*, București, Editura Minerva, 1971, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, capitole disparate ale romanului (unele funcționînd chiar ca proze distincte) au fost publicate anterior. Romanul este povestea unei iubiri situate sub semnul geloziei, care se epuizează în cadrul existenței trăite de autor, în circumstanțele primului război mondial. Scris la persoana întîi, el începe în cel mai autentic stil balzacian: „*În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat, luasem parte cu un regiment de infanterie din capitală la fortificarea Văii Prahovei, între Bușteni și Predeal*". Avem a face cu clasicul incipit-dată, atît de caracteristic romanului omniscient.

Structura dual de care vorbeam nu este însă, în plan narativ, succesivă. Primul capitol ne introduce în atmosfera mediului cazon, ni se relatează apoi o discuție de la popotă în jurul unui proces în urma căruia un bărbat care și-a ucis soția infidelă a fost achitat. Discuția îl determină pe personajul-narator să realizeze un moment de retrospectivă, cu alte cuvinte, declanșează actul memoriei involuntare. Capitolele următoare constituie de fapt romanul de dragoste realizat prin rememorare. Procedeul este, deci, cel al romanului în roman. În afara acestei mari paranteze retrospective, timpul narării se identifică total cu timpul cronologic. Cel puțin fragmentul retrospectiv respectă perfect cronologia. Acesta ar fi un alt aspect care ne determină să-l acuzăm pe autor de nerespectarea modelului proustian și, implicit, de cantonare în cadrele romanului omniscient. O întrebare care se impune, totuși, este cea legată de prima frază a retrospectivei: „*Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală*". Pentru unii critici, prima frază ar fi un fel de concluzie a retrospectivei (deci, iarăși o răsturnare a ordinii cronologice), pentru alții (vezi N. Manolescu, *Arca lui Noe*), prima frază s-ar plia chiar pe începutul cronologic. Diferențele de optică au dat naștere la două interpretări diferite a evenimentelor și a relațiilor din roman.

Conform primei interpretări a frazei de început, determinările în roman sînt cele clasice: „*Ștefan Gheorghidiu se căsătorise cu Ela din dragoste, o dragoste care aducea în viața lui de student sărac unica bogăție spirituală pe care o năzuia. Dar o moștenire neașteptată, lăsată lui de Tache Gheorghidiu, unchiul său foarte bogat, îi transformă viața. Atrasă în lumea marii burghezii, Ela se adaptează la morala acesteia. Noua sa condiție socială o conduce la mondenitate și cochetărie erotică*"[2]. O variantă la această primă interpretare ar fi aceea conform căreia relația erotică a celor doi protagoniști este de la început dominată de fisuri. Schimbarea statutului social al lui Gheorghidiu nu modifică această relație, ci o revelează, îi revelează fisurile. Noul context social devine un loc în care aceasta se poate manifesta, în care incompatibilitatea dintre cei doi devine evidentă.

Conform celei de a doua interpretări (timpul narativ al capitolelor retrospective se identifică *total* cu cronologia), modificarea Elei este inexistentă practic, ea este o proiecție a unei gelozii funciare a eroului principal:

„Dar oare chiar aceasta să fie ordinea reală a evenimentelor? Și dacă, tocmai din contra, bănuiala, iscată din nimic, ca în toate sufletele sofisticate și masochiste cum este al lui Gheorghidiu (nu spune el însuși că suferința i se hrănea din propria substanță?) este aceea care determină părerea nouă pe care și-o face despre Ela? Cu alte cuvinte, nu cumva femeia se schimbă doar în ochii gelosului ei soț? Obiecția că el nu e de la început bănuitor nu stă în picioare; ceva se schimbă în viața tînărului cuplu, și anume felul său de viață, și anturajul, ceea ce aduce în jurul Elei prezențe masculine mult mai apte, în ideea lui Gheorghidiu, de a o cuceri, așa încît gelozia poate fi foarte bine

[2] *Limba și literatura română* (manual pentru clasa a XII-a), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977.

rezultatul competiției mai vii acum decît înainte. Situați exclusiv înăuntrul perspectivei lui Gheorghidiu, noi nu vom ști niciodată cu certitudine dacă Ela și-a modificat cu adevărat sentimentele față de soțul ei, înșelîndu-l cu G. și cu alții, sau dacă nu e vorba decît de închipuirile lui de bărbat mefient și orgolios" (N. Manolescu, *Arca lui Noe*).

Toate aceste interpretări sînt după părerea noastră tot atîtea semne ale unei ambiguități programate și un element de autenticitate. Incertitudinea este o condiție a autenticității.

Problema care se pune însă mai departe este cea legată de folosirea persoanei întîi. Este ea singură definitorie pentru autenticitate? Răspunsul e negativ. Și, de altfel, ce identificări se produc în *Ultima noapte...*? Între vocea auctorială și vocea personajului-narator sau între vocea autorului implicit și personajul narator? Autorul implicit este, în opinia lui Booth[3], o abstracțiune, el nu intervine în text, însă noi îl bănuim tot timpul în spatele acțiunii, el stă undeva în culise. Autorul implicit este mai degrabă o *atitudine* (evident, tot implicită). În partea a doua lucrurile sînt clare: identificarea se face între vocea auctorială și vocea naratorului-personaj, iar lucrurile par firești. Avem a face cu ceea ce se cheamă un jurnal de război, or, în jurnal o astfel de identificare este justificată. Situația este mai dificilă în partea întîi (fragmentul retrospectiv). Aici, dintr-un anumit punct de vedere, Ștefan Gheorghidiu este inautentic ca personaj. Identificarea narator-personaj ar putea fi autentică în măsura în care acesta nu ar avea ceea ce se cheamă *stil*. Și chiar un stil calofil (prin opoziție cu anticalofilia teoretică a lui Camil Petrescu). Cu alte cuvinte, identificarea narator-personaj-voce auctorială se produce și aici. Cam același lucru se poate spune și despre Fred Vasilescu din *Patul lui Procust*. În concluzie, dacă putem vorbi de o inadecvare dintre cele două părți ale romanului, aceasta este cea dintre un tip de identificare justificat și un tip de identificare nejustificat. O altă problemă care se pune este cea a istorismului. Un alt teoretician al autenticității din aceeași generație era de părere că istorismul trebuie anulat într-un roman indirect (teoria romanului indirect a lui Mircea Eliade). De ce toate personajele apar cu istoricul lor în evoluția romanului? se întreabă Mircea Eliade, referindu-se la romanele anterioare. „*Un roman* — spune el în continuare — *este un accident care adună o mulțime de oameni la un colț de stradă*." Or, istorismul e clar în *Ultima noapte...*

Și ar mai fi și alte aspecte ale neautenticității romanului. În primul rînd, personajul Ștefan Gheorghidiu (care intră în aceeași serie cu Gellu Ruscanu din *Jocul ielelor*, cu Andrei Pietraru din *Suflete tari* și cu Pietro Gralla din *Act venețian*) este mai degrabă un construct ideatic decît un personaj autentic; un construct ideatic căruia i se aplică *post factum* un înveliș psihologic. De fapt, Camil Petrescu nu realizează aici ceea ce se cheamă introspecție psihologică. Hortensia Papadat-Bengescu este din acest punct de vedere pe o poziție superioară în ierarhia autenticității. Ea operează, ea își exercită instrumentele introspecției psihologice pe un material pasiv, nediferențiat. Personajul lui Camil Petrescu, în schimb, există apriori. Există ideea căreia autorul îi conferă substanțialitate. Relația cu celelalte personaje, de asemenea, nu este autentică. Ela, Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu-Luminăraru sînt simple repere în evoluția personajului central. Sînt un context. Pe de altă parte, ipostazele eroului sînt cele care aruncă lumină asupra contextului. Prezența celorlalte personaje este mediată de „subiectivitatea" eroului. Ștefan Gheorghidiu este ceea ce se cheamă un „reflector".

[3] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu: „Enigma Otiliei"

GHEORGHE LĂZĂRESCU
București

Apariția romanului *Enigma Otiliei* în 1938 releva o nouă ipostază a personalității creatoare a lui George Călinescu, afirmat pînă atunci în domeniul criticii (prin colaborări la *Universul literar*, *Viața literară*, *Sburătorul*, *Gîndirea*, *Adevărul literar și artistic*), al istoriei literare (prin monografiile *Viața lui Mihai Eminescu* și *Opera lui Mihai Eminescu*) și în cel al poeziei (volumul de versuri apărut în 1937).

Scriitorul publicase în 1933 romanul *Cartea nunții*, predominant liric, un poem al dragostei juvenile, considerat drept exercițiu „în vederea unei plănuite opere epice". Cu *Enigma Otiliei*, G. Călinescu se înscrie, valoric, printre marii romancieri ai literaturii române interbelice, aducînd o tonalitate epică distinctă în ansamblul de mare efervescență înnoitoare a momentului.

În articolele despre roman din anii '30, G. Călinescu se delimitase de experiențele unor romancieri contemporani (Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu) și de influențele proustiene, militînd pentru romanul obiectiv și, dintr-o perspectivă clasicistă, pentru tipologie și caracterologie.

Adept al legăturii romanului cu viața modernă, susținînd deci inspirația din mediul urban, G. Călinescu afirma în 1933 că, sub raportul formulei epice, nu modelul lui Proust este necesar pentru romanul românesc, ci acela tolstoian și balzacian: „*Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv*"[1]. Acest roman, credea Călinescu, trebuie să fie interesat de cazurile individuale în măsura în care ele se transfigurează artistic în tipuri: „*Psihologia unui individ n-a devenit artisticește interesantă decît cînd a intrat într-un tip*"[2]. Criticul își manifesta astfel, o dată mai mult, aderiunea constantă la clasicismul care, prin opera lui Molière sau La Bruyère — ca să nu dăm decît aceste două exemple —, era preocupat de caractere: *avarul*, *ipocritul*, *impostorul*, *mizantropul* etc. Pe Balzac, G. Călinescu îl recepta din aceeași perspectivă clasicistă: „Totul este fundamental la Balzac, orice individ înfățișează un caracter. Numai scena pe care eroii joacă poartă notele epocii"[3].

Transpunînd aceste deziderate în creația literară, G. Călinescu realizează în *Enigma Otiliei* personaje-caractere, în sensul că ilustrează cîte o trăsătură étern-umană (avarul, arivistul) fără să le facă schematice, ci conferindu-le întreaga bogăție de caracteristici ale individualului, ale vieții. De asemenea, mediul nu este un simplu adaos decorativ, ci se află într-o profundă osmoză cu personajele.

Autorul reușește să recreeze atmosfera societății bucureștene de la începutul secolului. Data și locul desfășurării acțiunii, ca și trăsăturile principalelor personaje sînt fixate, cu precizie balzaciană, din primele pagini ale cărții: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli [...]". Romancierul, omniscient, știind, adică, de la început totul despre personajele sale, ni-l prezintă pe acest tînăr: „Se numea Felix Sima și sosise cu o oră mai înainte în București, venind din Iași, unde fusese elev în clasa a VIII-a a Liceului internat. Sfîrșise liceul, trecînd și examenul de capacitate, și acum venea în Bucu-

[1] G. Călinescu, *Ulysse*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 433.
[2] *Ibidem*, p. 438.
[3] *Ibidem*, p. 442.

reşti la tutorele său, Costache Giurgiuveanu". În casa acestuia din urmă, Felix va întîlni, în chiar seara sosirii, pe cei care vor juca un rol important în viaţa lui: Otilia, Pascalopol, Aglae, Simion, Aurica.

Romancierul urmăreşte două planuri, care se împletesc pe întreaga durată a acţiunii: *cel erotic*, urmărind educaţia sentimentală a lui Felix, dragostea lui pentru Otilia, sfîrşită neaşteptat prin plecarea acesteia, şi *planul social*, avînd în centru goana clanului Tulea după moştenirea lui Costache Giurgiuveanu.

Romanul trebuia să se intituleze iniţial *Părinţii Otiliei*, pentru a pune în evidenţă calitatea de orfană a acesteia şi tendinţele celorlalte personaje de a se erija în protectorii ei. În forma în care a apărut, cu titlul *Enigma Otiliei*, la sugestia editorului, din considerente comerciale, cititorii pot descifra sensul din comportamentul Otiliei: deşi fata pare a-l iubi pe Felix, ea îl părăseşte totuşi spre a se căsători cu Pascalopol, abandonat la rîndul său mai tîrziu. S-a spus că enigma Otiliei este însăşi enigma feminităţii. Plină de viaţă, într-o permanentă mişcare în care trece cu graţie, dar şi cu superficialitate, de la o preocupare la alta, capabilă de „gingăşii neprevăzute" şi amestecînd *„o seriozitate rece, blazată, cu cele mai teribile copilării"*, Otilia (al cărei nume revine şi în poezia călinesciană) a fost marcată din copilărie de statutul ei de orfană şi, în ciuda dragostei paterne a lui Costache Giurgiuveanu, de invidia şi răutăţile familiei Tulea. Dorinţa fetei este, mai ales după moartea tutorelui ei, de a evada din acest mediu meschin, de a trăi o viaţă lipsită de griji. Pe Felix îl iubeşte, dar nu simte în el protectorul de care are nevoie şi îşi dă seama că dorinţa ei de trăire plenară, accentuată de perspectiva trecerii rapide a tinereţii, ar contraveni ţelului profund al tînărului: acela de a deveni om de ştiinţă: *„Singura noastră formă de inteligenţă, mai mult de instinct, e să nu pierdem cei cîţiva ani de existenţă, vreo zece ani cel mult. [...] Succesul nostru în viaţă e o chestiune de viteză, iubite Felix"*. Într-adevăr, cînd, cîţiva ani mai tîrziu, Pascalopol, întîlnit întîmplător în tren, îi arată o fotografie, Felix n-o mai recunoaşte în ea pe Otilia: *„Femeia era frumoasă, cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stingea totul. Avusese dreptate fata: «noi nu trăim decît cinci-şase ani!»"*.

Planul social urmăreşte problema unei moşteniri vînate de oameni fără scrupule, motiv frecvent în proza realistă a secolului al XIX-lea, de exemplu în *Vărul Pons* de Balzac sau în *Război şi pace* de Tolstoi (agitaţia din jurul testamentului lăsat de tatăl lui Pierre Bezuhov). Posesor al unei mari averi obţinute prin mijloace pe care Felix le descoperă treptat cu uimire, Costache Giurgiuveanu este un avar care trăieşte într-o casă dărăpănată, ia bani de la Felix şi este „mirat ca de o ipoteză absurdă" de ideea de a restitui banii care i-au fost daţi din greşeală de către Pascalopol. Fizionomia şi mediul în care trăieşte îl caracterizează, la modul balzacian, pe Costache Giurgiuveanu. Ca şi Balzac, în *Eugénie Grandet*, G. Călinescu este interesat de avar în ipostaza lui paternă; moş Costache este umanizat de dragostea pentru Otilia, care totuşi nu-l poate hotărî să renunţe la bani, punîndu-şi în practică intenţia de a-i trece pe numele ei, şi moştenirea intră în mîna lui Stănică. Acesta, avocat fără procese, este tipul arivistului, al omului dornic de căpătuială cu orice preţ. Curios, insistent, amestecîndu-se în viaţa altora, prezent peste tot, suplinind sentimentele autentice prin grandilocvenţă, Stănică Raţiu este un exemplar supus observaţiei de moralist a scriitorului: *„În fond, el era un sentimental cu instincte casnice, bucuros de a se vedea înconjurat de o numeroasă familie. Din păcate, sentimentalismul lui familial se complica cu o mare lăcomie de a-şi face o situaţie prin familie, de a moşteni, de a căpăta."*

Scanned with OKEN Scanner

S-a spus, pe bună dreptate, că Stănică este un demagog al ideii de familie, de paternitate; personajul exploatează aceste teme pentru a obține bani de la Pascalopol sau pentru a stoarce compătimirea generală. Dar după ce se îmbogățește prădîndu-l pe Costache Giurgiuveanu, o părăsește pe Olimpia, de zestrea căreia sperase pînă atunci să profite, și se căsătorește cu Georgeta, de care se folosește în ascensiunea socială.

Orientarea clasicistă nu este însă exclusivă în romanul călinescian. Dacă moș Costache și Stănică Rațiu ilustrau caractere, membrii „clanului Tulea" relevă o înclinație spre monstruos pe care clasiciștii o respingeau. Totuși, întîlnim și în acest caz alte tipuri: Aglae este „baba absolută", de o răutate totală, contrabalansată doar de dragostea pentru copiii ei, pe care îi exaltă în detrimentul Otiliei și al lui Felix; Aurica este fata bătrînă, avînd drept unică preocupare măritișul. În schimb, Titi și mai cu seamă Simion sînt cazuri patologice în observarea cărora moralistul se unește cu clinicianul.

Pascalopol este un personaj construit cu mare artă din nuanțe: omul fin, matur, elegant, de o discreție și o politețe desăvîrșite, nutrește pentru Otilia o iubire în care el însuși nu poate deosebi dragostea paternă de sentimentul erotic. Faptul că nu vrea să stea în calea fericirii Otiliei, retrăgîndu-se atunci cînd simte nepotrivirea de vîrstă, este încă o dovadă a acestei iubiri, în stare de sacrificiu pentru ființa adorată.

În romanul călinescian, mediul participă la existența personajelor, fiind îndelung impregnat de personalitatea celor care îl populează: reprezentative sînt în acest sens casa lui Costache Giurgiuveanu sau interiorul lui Pascalopol. Mediul urban este părăsit o singură dată, pentru a se relata călătoria celor doi tineri la moșia lui Pascalopol. Descrierea Bărăganului, făcută cu acest prilej, relevă un scriitor sensibil la grandios, la plastica hiperbolică a spațiilor nemărginite.

Prin pregnanța tipurilor conturate cu acuitatea moralistului și finețea observatorului interesat de multiplicitatea realului și de nuanțele individualului, prin puternica evocare a mediului bucureștean de la începutul secolului, *Enigma Otiliei* se înscrie printre operele de întîia mărime ale romanului românesc obiectiv din perioada interbelică și de totdeauna.

(L.L.R., nr. 4, 1986, p. 34—36)

Momente în dezvoltarea dramaturgiei (V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale, Barbu Ștefănescu-Delavrancea)

MIRCEA CRISTEA
București

1. *Direcții și orientări în dramaturgia originală.* Valorile culturii și literaturii naționale continuă să se dezvolte în forme și modalități specifice, în condițiile în care Unirea din 1859 a deschis perspectiva unei diversități de stiluri și orientări literare și artistice în toate provinciile românești. Privită din această perspectivă, dramaturgia originală continuă, pe de o parte, tendințele manifestate încă din perioada pașoptistă, iar, pe de altă parte, dezvoltă noi orientări, în concordanță cu evoluția dramaturgiei universale.

Teatrul românesc din această perioadă se află în procesul formării repertoriului cu piese originale, urmărind, în genere, cultivarea unor genuri și specii dramatice fie în direcția comediei satirice inițiată de Vasile Alecsandri,

fie continuînd și diversificînd genul dramei romantice, cu subiecte din istoria poporului nostru. Dincolo de apariția unor opere dramatice minore, în mare parte aflate sub influența unor modele străine apare cu claritate contribuția marilor clasici la conturarea unor orientări majore în dramaturgia originală.

Dacă am încerca să evaluăm, fie și sumar, contribuția cu adevărat estetică la dezvoltarea dramaturgiei naționale, am ajunge la concluzia că, alături de scriitorii care s-au afirmat în perioada revoluționară de la 1848 și a Unirii Principatelor, Vasile Alecsandri, de pildă, și-a făcut apariția o nouă generație de scriitori, între care Mihai Eminescu, „Luceafărul" poeziei românești, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Barbu Delavrancea, I.L.Caragiale ș.a., ale căror opere dramatice au contribuit la dezvoltarea teatrului românesc. De altfel, în această perioadă, era nevoie, mai mult decît oricînd, de creatori autentici de valori estetice, care să intre în rezonanță cu valorile culturii universale.

Spre deosebire de opera dramatică a clasicilor noștri amintiți mai sus, deja consacrată și intrată de mult în circuitul repertoriului național, piesele de inspirație istorică ale lui Mihai Eminescu — între care cele mai închegate dramatic sînt *Decebal*, *Bogdan-Dragoș* și *Alexandru Lăpușneanu* — au fost cercetate mai mult ca valori literare (cel dintîi a făcut-o George Călinescu prin anii '30) și mai puțin ca valori teatrale, care să pătrundă, prin intermediul scenei, în conștiința publicului. Abia în ultimul an au fost puse în scenă cîteva dintre fragmentele dramatice eminesciene (*Decebal* și *Bogdan-Dragoș*).

2. *Reprezentanți ai dramaturgiei românești.* În dramaturgie, clasicii noștri au dezvoltat cu precădere drama de inspirație romantică cu subiecte din trecutul poporului român. Este însă prezentă și orientarea — inițiată de I.L. Caragiale — către comedia de moravuri și satira social-politică. În cele ce urmează, vom insista asupra unor autori și opere dramatice clasice, reprezentative pentru evoluția teatrului românesc.

Vasile Alecsandri, în cei 45 de ani de activitate literară, a scris circa 50 de lucrări în toate genurile, de la *farsă* și *vodevil* la *comedia de moravuri*, *drama socială* și *drama istorică*. El concepea teatrul ca instituție socială capabilă să contribuie la îndreptarea moravurilor politice și sociale, aflate într-o stare deplorabilă de degradare. Amintim principalele comedii satirice: *Iorgu de la Sadagura*, *Iașii în carnaval*, *Peatra din casă*, *Chirița în Iași*, *Chirița în provincie*, *Rusaliile* ș.a. Critica stărilor sociale (liberalism transformat în demagogie, franțuzomanie, latinomanie) va fi continuată în comedii de I.L. Caragiale. ș.a. Pentru Alecsandri, folclorul rămîne un important izvor de inspirație și în teatru (*Sînziana și Pepelea*, *Arvinte și Pepelea*, *Crai nou*).

Atras de marile teme ale istoriei noastre, Alecsandri rămîne un precursor de marcă în evoluția genului prin *Despot-Vodă*, una dintre creațiile autentice ale dramei istorice naționale. Luptele pentru tronul Moldovei din perioada plină de convulsii sociale și politice de după domnia lui Ștefan cel Mare, conflictele sîngeroase dintre domn și boieri constituie subiectul acestei drame cu accente tragice, adesea grotești și absurde, în care personajele își urmează, în mod fatal, destinele, demne de dramele romantice ale lui Victor Hugo.

Spre sfîrșitul vieții, Alecsandri scrie și tragedii inspirate din istoria culturii latine, *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu*, în care sînt evocate momente semnificative din ultimii ani de viață ai lui Horațiu și Ovidiu, cu vizibile accente autobiografice.

Bogdan Petriceicu Hasdeu a adus contribuții de mare valoare în diferite domenii ale culturii și literaturii române. În scrierile sale dramatice, indi-

Scanned with OKEN Scanner

ferent că abordează *vodevilul* sau *comedia satirică*, *drama istorică* sau *poemul dramatic*. Hasdeu rămîne consecvent unei concepții ideologice bine conturate, bazată pe descifrarea sensului și rolului individului în comunitatea din care face parte, cu frecvente aluzii la evenimente și situații reale din epoca sa. *Domnița Rosanda* și *Răposatul postelnic* se numără printre piesele cu subiect istoric în care documentele și cronicile sînt folosite ca pretexte pentru realizarea unor portrete de personaje adesea memorabile, cu sentimente și trăiri psihice autentice. Hasdeu va aborda însă și alte subiecte, îndeosebi de natură satirică, precum *Orthonerozia*, reprezentată în 1879 sub titlul *Trei crai de la răsărit*, anticipînd, pe alocuri, comediile lui Caragiale.

Hasdeu este cunoscut ca dramaturg prin drama istorică de inspirație romantică, *Răzvan și Vidra* (1867), în care conflictele politice și sociale sînt zugrăvite cu realism și naturalețe. Personajele sînt bine structurate și integrate în contextul social-istoric al epocii. Prin această dramă istorică, Hasdeu a contribuit la afirmarea dramaturgiei naționale într-o perioadă în care erau la modă imitațiile, traducerile și comediilg bulevardiere, oferind astfel un *model* care se va regăsi, ulterior, în dramaturgia noastră de inspirație istorică.

Ion Luca Caragiale creează un limbaj specific al comediei, diversificîndu-și mijloacele de expresie teatrală, datorită geniului său de a construi *tipologii*, *caractere*, *situații* și *momente comice* de o deosebită acuitate satirică la adresa structurii moravurilor și a vieții politice a vremii sale. Opera comică a lui Caragiale demonstrează că arta cuvîntului are multiple posibilități de afirmare în dramaturgie. În acest scop, el folosește cu precădere *formele simple de limbaj*, *foiletonul* sau *anecdota*, de pildă, cu efecte penetrante în conștiința publicului. De aici și preferința pentru *oralitate* și pentru *limbajul jurnalistic*, pentru expresii și clișee comice. Un exemplu memorabil este dialogul dintre Jupîn Dumitrache și Nae Ipingescu din *O noapte furtunoasă*, pe marginea lecturii ziarului *Vocea Patriotului Naționale*. Articolul despre *sufragiul universal* este interpretat într-un mod care stîrnește comicul: „*Nae Ipingescu*: A! înțeleg! bate în ciocoi, unde mănîncă sudoarea poporului suveran ... știi: masă ... sufragiu ...“ Astfel de forme și clișee ale limbajului oral întîlnim și în dialogurile dintre conu Leonida și Efimița din *Conu Leonida față cu reacțiunea*, ca și în *D-ale carnavalului*.

Opera dramatică a lui Caragiale stă sub semnul *teatralității*, ceea ce înseamnă că textul dramatic este astfel elaborat, încît să i se dezvăluie potențialitățile vizuale și auditive. În capodopera sa, *O scrisoare pierdută*, întîlnim o astfel de tratare a textului dramatic: parcă vedem și auzim și ceea ce este dincolo de replicile personajelor. Întreaga galerie a personajelor de pe scenă devine mai vie prin evocarea celor din afara acesteia (familia numeroasă a lui Ghiță Pristanda, fiul lui Trahanache „de la facultate“, ministrul de la București, care poate oricînd interveni prin intermediul telegrafului etc.). Pentru Caragiale este important și modul în care reușește să dea o rezolvare *conflictelor* și, mai ales, să găsească acel *final* care să confere semnificații noi întregului ansamblu al comediei.

Barbu Ștefănescu-Delavrancea este dramaturgul care *revitalizează drama istorică românească* în tradiția lui Alecsandri și Hașdeu. Alături de Al. Davila, care, prin *Vlaicu-Vodă* (1902), repune în drepturile sale *drama romantică*, Delavrancea se impune în dramaturgia românească de la începutul acestui secol prin trilogia dramatică *Apus de soare*, *Viforul* (1909) și *Luceafărul* (1910). Cele trei piese ar putea fi considerate — după unii comentatori — ca acte ale unei singure drame, aceea a poporului român, aflat într-un

Scanned with OKEN Scanner

moment de frămîntări politice și sociale. Perioada de 35 de ani pe care se întind evenimentele evocate este cea mai zbuciumată din istoria Moldovei secolului al XVI-lea. Trilogia ar putea fi interpretată și ca o manifestare a *logicii istoriei*, așa cum decurge ea din *filozofia hegeliană*. Astfel, *teza* ar fi reprezentată de *Ștefan cel Mare*, *antiteza*, de *Ștefăniță-Vodă*, iar *sinteza* de *Petru Rareș*, reprezentînd *eroul* (așa cum apare el în cronici și în tradițiile populare), *antieroul* (cu tot ceea ce ține de stilul romantic, hugolian) și *eroul modern* (cu dilemele și conflictele sale psihologice). Privită din această perspectivă, trilogia trebuie interpretată ca fiind un *întreg* ale cărui părți nu fac decît să pună într-o lumină favorabilă personalitatea fascinantă a lui Ștefan cel Mare. Dramaturgia românească rămîne însă marcată pentru multă vreme de *Apus de soare*, veritabilă pledoarie a lui Delavrancea pentru înțelegerea *patriotismului ca valoare spirituală*, cu profunde vibrații *afective*, care va pune în mișcare masele în lupta lor pentru independență și unitate națională.

Dramaturgia românească de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, cu diversitatea de curente și tendințe, a asigurat — prin modalități specifice ale creației dramaturgice — continuitate și diversitate în dramaturgia interbelică, regăsindu-se, într-o oarecare măsură, ca tematică și orientare, și în teatrul românesc de azi.

Dramaturgia românească interbelică

MIRCEA CRISTEA
București

1. *Principali reprezentanți. Teme și motive.* Spre deosebire de poezie și proză, care au atins cote valorice apreciabile, dramaturgia interbelică a fost considerată mult mai slab reprezentată în viața cultural-artistică, atît sub aspectul creației, cît și în ceea ce privește punerea în scenă. Aprecierile aparțin nu numai unor critici ca Eugen Lovinescu, Ion Marin Sadoveanu, George Călinescu (care în a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* nu i-a consacrat un capitol distinct), ci și unor dramaturgi precum Camil Petrescu, Mihail Sebastian, George Mihail Zamfirescu ș.a. Dacă privim însă cu distanțarea critică necesară dezvoltarea dramaturgiei originale, ajungem la concluzia că, prin cîțiva reprezentanți de seamă, creația noastră dramaturgică s-a impus în conștiința publicului. Argumentăm în sprijinul acestei idei cu operele reprezentative ale unor scriitori ca: *Lucian Blaga*, *Camil Petrescu*, *Mihail Sebastian*, *G. M. Zamfirescu*, *Gh. Ciprian*, *Victor Ion Popa*, *Tudor Mușatescu*, *Mircea Ștefănescu*, *Al. Kiriței*escu, *Ion Luca* ș.a. Nu putem exclude din această enumerare pe *Victor Eftimiu* și *Mihail Sorbul*, care, deși au scris înainte de primul război, operele lor au fost reprezentate cu succes în perioada interbelică.

În dramaturgia interbelică se remarcă un număr important de teme și tendințe, care continuă tradițiile teatrului românesc sau care sînt inspirate din viața socială și politică a epocii. Astfel, se continuă tradiția teatrului istoric din secolul trecut, pe linia Alecsandri și Hasdeu, prin piesele unor autori ca Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Al. Kiriței*escu*, Ion Luca ș.a. O altă tendință vizează exprimarea protestului față de practicile și moravurile politicianiste, care se regăsește în satira politică și socială, în direcția deschisă de Alecsandri și I. L. Caragiale. În afară de Camil Petrescu și Lucian Blaga, ceilalți dramaturgi cultivă cu predilecție comedia satirică. În sfîrșit,

cele mai frecvente teme sînt cele inspirate din actualitate, care oferă suficiente subiecte pentru drame, comedii sau farse tragice. Sînt prezente, de asemenea, experimente și construcții dramatice care anticipează teatrul absurdului (Gh. Ciprian) sau înscrise în formula teatrului expresionist, așa cum întîlnim la Lucian Blaga sau la G. M. Zamfirescu. Teatrul românesc din acea perioadă a ilustrat, așadar, întreaga gamă de genuri și specii dramatice, cu efecte pozitive pentru dezvoltarea creației dramatice.

Cultivarea unui anumit gen dramatic a însemnat nu numai continuarea unei tradiții, ci și modernizarea mijloacelor de expresie. Dramaturgii noștri s-au remarcat adesea prin înnoirea unor structuri dramatice, îndeosebi a tipologiei umane și a limbajului. Apare astfel tipul de intelectual inadaptat (Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu) sau de eroine preocupate de depășirea condiției lor (Domnișoara Nastasia a lui G. M. Zamfirescu, „steaua fără nume" a lui Mihail Sebastian sau Carmen Anta, „ciuta" lui Victor Ion Popa). Alte tipuri de personaje ilustrează categorii sociale: *micul burghez*, care exprimă bunul-simț, dar și meandre sufletești și comportamentale (detectabile în piesele lui Al. Kiriței, Tudor Mușatescu, G. M. Zamfirescu ș.a.). Tipul creatorului apare cu pregnanță în opera lui Blaga, îndeosebi în *Meșterul Manole*. Prin Lucian Blaga și Camil Petrescu, limbajul dramatic devine mult mai apt de a exprima complexitatea relațiilor interumane, a trăirilor și stărilor de spirit ale ființei umane.

2. *Contribuții la dezvoltarea dramaturgiei naționale. Prezentare generală.* Teatrul românesc interbelic își diversifică genurile și speciile dramatice de la un autor la altul și chiar de la o operă la alta. S-a scris un număr important de piese, cele mai multe comedii și drame, dintre care reținem doar cîteva: Lucian Blaga, *Zamolxe*, *Meșterul Manole*, *Anton Pann*, *Avram Iancu*; Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Act venețian*; Mihail Sebastian, *Jocul de-a vacanța*, *Steaua fără nume*, *Ultima oră*; G. M. Zamfirescu, *Domnișoara Nastasia*; Al. Kiriței, *Gaițele*; Tudor Mușatescu, *Titanic-Vals*, *...Escu*; Gh. Ciprian, *Capul de rățoi*, *Omul cu mîrțoaga* ș.a.

O contribuție importantă la dezvoltarea dramaturgiei originale a adus-o Camil Petrescu, prin crearea „dramei absolute", a dramei de cunoaștere, în care nu există acțiuni în sensul tradițional al cuvîntului. Personajele intră în conflicte de idei, producîndu-se mari seisme psihologice, care conduc, în final, la un deznodămînt tragic. Tipurile de personaje cultivate de Camil Petrescu sînt cele cerebrale, de intelectuali care trec prin grave crize sufletești, provocate de procese de cunoaștere. Privite din punctul de vedere al tehnicii dramatice, piesele lui Camil Petrescu au fost criticate că nu ar avea caracter scenic, datorită excesului de idei „expuse" de personaje, al lipsei acțiunii și conflictelor dramatice. Probabil că pentru Camil Petrescu nu s-a găsit acea formulă scenică menită să transpună în spectacole antrenante întreaga tensiune intelectuală a replicilor, plasticitatea caracterelor, autenticitatea trăirii psihologice a eroilor. De altfel, în ultimele decenii, teatrele noastre au pus în valoare întreaga bogăție de imagini scenice conținută în replici și în indicațiile regizorale ale autorului. Personaje ca Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Pietro Gralla se consumă în drame de conștiință, tragismul vieții lor fiind emblematic pentru astfel de eroi obsedați de adevăr și de absolut.

Poetul *Lucian Blaga* este și unul dintre cei mai originali dramaturgi ai perioadei interbelice. Unele dintre piesele sale au drept punct de plecare sondarea subconștientului (*Daria*, *Tulburarea apelor*), dar cele mai importante opere dramatice valorifică folclorul românesc și marile mituri, dramatizîndu-le într-o manieră originală, cu unele influențe expresioniste. Atît *Meșterul Manole*, cît și *Zamolxe* actualizează gîndirea folclorică, folosind mi-

Scanned with OKEN Scanner

tul ca modalitate poetică și dramatică de trăire și retrăire a unor sentimente și stări de spirit originare. Astfel, Zamolxe, subintitulat „mister păgîn", pune în mișcare simboluri și metafore prin care Blaga își exprimă propria sa concepție filozofică despre om și condiția umană. Cu drama *Meșterul Manole* ne aflăm din nou în fața unui mit dramatic. Se știe că, după publicarea baladei, în 1852, de către Vasile Alecsandri, tema jertfei creatoare a fost abordată în diferite moduri, de la poem și poezie lirică la nuvelă, roman și piesă de teatru. În drama sa, Blaga se detașează însă prin complexitatea cu care mitul folcloric este dramatizat și încărcat cu semnificații filozofice. Poetul reface structural mitul folcloric din perspectiva unor concepte estetice și a unor elemente de sensibilitate moderne. Adept al expresionismului, Blaga cultivă drama de idei, în care personajele sînt mai mult expresia unor simboluri sau concepte decît individualități umane distincte.

Comediile lui *Mihail Sebastian* cultivă umorul și satira fină, cu implicații sociale și morale. În *Jocul de-a vacanța*, *Steaua fără nume* și *Ultima oră*, dramaturgul privește cu luciditate și detașare condiția intelectualului, confruntat cu drame și deziluzii sentimentale. Personajele sale sînt ființe care încearcă să se desprindă de duritățile vieții și să trăiască reveriile unei „vacanțe", departe de „lumea dezlănțuită" a pasiunilor și distorsiunilor de caracter.

Autor al unor comedii în care este prezentă atmosfera de periferie, *G. M. Zamfirescu* creează o galerie de personaje deosebite ca factură psihică. Astfel, domnișoara Nastasia aduce în peisajul teatral interbelic atmosfera tragică a trăirii cu intensitate a sentimentelor de dragoste. În același registru se înscrie și Frosa, „idolul din vis", din *Idolul și Ion Anapoda*, care degajă o atmosferă de puritate a sentimentelor. G. M. Zamfirescu este însă și un inovator al formelor dramatice. Piesele *Sam* și *Adonis*, aflate sub influența expresionismului, beneficiază de un limbaj dramatic novator, în consonanță cu experimentele din teatrul european. G.M. Zamfirescu este și autorul unor piese istorice: *Cuminecătura* (dramatizare după nuvela *Alexandru Lăpușneanul)* și *Fu poruncă de la Suceava.*

Comedia satirică este susținută de dramaturgi ca *Al. Kiriței*escu și *Tudor Mușatescu.* Astfel, în „trilogia burgheză" *(Anișoara și ispita, Florentina, Gaițele)*, Al. Kiriței*escu* nu creează individualități distincte — așa cum întîlnim la Camil Petrescu —, ci mentalități și medii sociale și familiale, care ilustrează portrete comportamentale colective. „Gaițele" devin, așadar, „emblemele" unor moravuri și tipologii umane memorabile, semnificative pentru viața de provincie din anii '30.

Satirizarea parvenitismului politic constituie tema pieselor *Titanic-Vals* și *... Escu*, comedii de mare succes ale lui Tudor Mușatescu. Conflictele comice sînt construite cu abilitate, personajele acționînd potrivit cu înclinațiile și trăsăturile lor de caracter.

Viața tîrgului de provincie este prezentă și în comediile lui *Victor Ion Popa.* Cunoscuta sa piesă, *Take, Ianke și Cadîr*, înfățișează viața unor oameni simpli, cu probleme cotidiene, care se rezolvă în cele din urmă, în ciuda unor prejudecăți.

Atmosfera din comediile absurde ale lui *Gh. Ciprian (Omul cu mîrțoaga, Capul de rățoi)* sugerează caractere și stări sufletești detectabile în dramaturgia absurdului, îndeosebi în comediile lui Eugen Ionescu.

Prin diversitatea tematică și prin cultivarea unui mare număr de genuri și specii dramatice, teatrul românesc din perioada interbelică se înscrie ca un moment semnificativ în evoluția artei dramatice.

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Blaga: „Meșterul Manole"

MIRCEA GHIȚULESCU
Cluj-Napoca

1. Citim prea adesea literatura de ficțiune a lui Blaga absorbiți de prestigiul operei sale teoretice, obicei pe cît de păgubitor, pe atît de nedrept. Afirmația după care opera sa dramatică ar fi doar o ilustrare a filozofiei sale a devenit o eroare curentă. Adevărat, în *Zamolxe*, ca într-un riguros compendiu, vom descoperi sinteza gîndirii teoretice a lui Blaga, dar uităm că poemul a fost scris în 1921, cînd viitorul sistem teoretic nu exista decît, poate, ca sumă de convingeri nesistematizate. Mai rezonabil este să spunem că, dimpotrivă, filozoful se descoperă și se sistematizează pe baza ideilor primite de artistul Blaga prin „o cunoaștere extatică". Fără îndoială că ramificațiile teoretice ulterioare sînt foarte prețioase în evaluarea critică a operei literare, fără, însă, ca aceasta să-și piardă autonomia. Este oare artistul Blaga iremediabil înlocuit de simbolurile sale teoretice, încît accesul la miezul omenesc al dramelor sale să ne fie interzis, fiind astfel siliți să le privim cu respect glacial în loc să le receptăm cu o caldă iubire? Într-un studiu de referință asupra dramaturgiei lui Blaga, Dan C. Mihăilescu insistă asupra unei afirmații pe care o ridică la rangul de artă poetică. „Arta dramatică — spunea Blaga — oferă prilejul autorului ei de a se împărți în mai multe euri". A identifica aceste euri risipite în personaje, a citi pagina literară ca expresie autobiografică (păstrînd, desigur, simțul măsurii) poate fi o atitudine teoretică mai adecvată pentru evaluarea unei opere literare sufocate de vegetație teoretică. Încărcată de atîta bibliografie critică, opera literară a lui Blaga nu a încetat să cîștige în stimă și să piardă în vitalitate, ceea ce este încă o nedreptate față de un filozof care exaltă vitalitatea ca supremă înțelepciune.

2. Cum dramaturgia este forma extremă pe care o poate lua orgoliul de autor (oferindu-i, între altele, șansa de a asista alături de un public spectator la propria apologie), sîntem îndreptățiți să ne întrebăm dacă gloria a fost aceea care l-a determinat pe Blaga să scrie teatru atît de timpuriu. Poate că nu „glorja" în sensul ei publicitar, cît nevoia unei circulații cît mai avantajoase a ideilor, resimțite ca foarte prețioase pentru a fi lăsate în seama unui singur registru expresiv: cel liric (prea confidențial), cel filozofic (prea explicativ). Destinate teatrului, aceste idei îi păreau, poate, autorului ca înfăptuite prin miracolul scenei de a întrupa abstracțiuni. Blaga nu scrie teatru din simpla vanitate de autor care își ascultă aplauzele scriind, ci pentru a construi macheta artistică a unui vast sistem teoretic („chipul mic al bisericii") ce absoarbe, recuperează și pune în valoare într-o masivă operă cultă ceea ce zăcea de milenii, în stare amorfă, în cultura populară. Să observăm că, deloc întîmplătoare, subiectele dramelor *Zamolxe*, *Meșterul Manole*, *Avram Iancu*, *Anton Pann* fixează cîteva din marile momente de concentrare spirituală-teozofică artistică, politică și culturală ale românilor. Simultan, Lucian Blaga împlinea o operă de istorie și politică a culturii ce trebuia examinată ca atare, pentru că ceea ce înțelegem astăzi prin integrarea europeană Lucian Blaga întrezărise pe un plan mult mai larg cu o jumătate de secol în urmă, înainte ca problema „intrării în Europa" să se pună în termeni economici. Să preiei mitul biblic al potopului și să-l adaptezi la spațiul carpatic *(Arca lui Noe)*, imaginînd un Noe român într-un sat din Apuseni — iată un fel foarte decis de a implanta universalul în național în sens reversibil, ridicînd prin mitizare naționalul la universal *(Zamolxe, Meșterul Manole, Avram Iancu*, parțial *Anton Pann)* ori conectînd spațiul românesc cu mișcări

spirituale și mituri universale. Niciodată Blaga nu va abandona ideea integrării spirituale, a intrării în lume fie că vorbea despre originalitatea cosmogoniei lui Zamolxe, de ecourile românești ale Reformei (*Tulburarea apelor*), despre o cruciadă a copiilor de la Gurile Dunării sau despre creația-jertfă a Meșterului Manole.

3. Este un loc comun afirmația că Meșterul Manole exprimă „drama creatorului de geniu". Numai că, la Blaga, Manole nu acționează ca un maniac al geniului, ci, înainte de toate, ca om, cu toate însușirile sale omenești, nu numai cele ieșite din comun. Îndoiala, suferința, slăbiciunea, frica („Frică. Mira. Frică de drumul pe care mă găsesc. Că nu știu unde sînt și unde duce"). Cum observă poetul Horia Bădescu, în gîndirea mitică „creatorul a fost privit ca o ființă care iese din sfera umanului", astfel că, asumîndu-și destinul creatorului, „eroul aspiră la condiția divină și, ca atare, trebuie să se supună legii creației divine [...], ceea ce înseamnă a forța limita umanului, a forța trecerea spre divin". Și mai departe: „Tragicul se naște aici din imposibilitatea concomitenței creator-om, din incompatibilitatea dintre sacru și profan"[1]. Ce s-ar mai putea adăuga aici este ideea că sacrul, echivalînd cu creația sau chiar cu creațiunea (să reținem că la Blaga construcția bisericii durează tot șapte ani, cît dragostea cu Mira) implică nu numai categorii divine, ci și demonice. Divinul și demonicul fraternizează, iar Manole le ascultă deopotrivă mesajele.

Zidurile bisericii se prăbușesc în ciuda oricăror precauții tehnice, împotriva oricărei logici raționale. Înaintea unei drame a creației, Manole trăiește exasperarea cunoașterii raționale. „Ce cumpănești? Ce chibzuiești? Ce nu intră în numere? Ce nu se lasă măsurat?" — îl persiflează Bogumil. În interpretarea lui Blaga mitul încetează să fie o tragică metaforă a omului în încleștarea cu creația pentru a deveni o parabolă despre limitele cunoașterii raționale. Judecata lui Manole nu cuprinde pentru început decît dualitatea, simetria dintre bine și rău, cer și pămînt, infern și paradis. El își cîntărește șansele cu instrumentele rudimentare ale rațiunii, într-o perspectivă tehnicistă și cantitativă asupra lumii. Teoria jertfei, pe care Bogumil o prezintă ca unică soluție, poate avea zeci de înțelesuri într-un larg evantai de la propriu la figurat. Blaga preferă sensul propriu, ritualic: „Toate socotelile minții stîngace sînt fără de rost și singură stăpînitoare rămîne credința sîngeroasă pe care noi, oamenii, o ducem cu noi din întunecime de veac". Bogumil desfășoară asupra lui Manole un atac tenace, al cărui scop este *de-crearea*, recuperarea stării genuine capabile să-i înlesnească receptarea unitară, nemediată a mesajelor și refacerea unității originare a binelui și răului, scindate, prin rațiune, în două jumătăți inoperante. Rațiunea este și ea un instrument de investigație, dar e unealta diavolului: „numai acolo în iad se socotește, acolo în împărăția virtuților răsturnate toate sînt după măsură". Ce opune Blaga cunoașterii stîngace prin rațiune? Un personaj bizar — Gămân — un Caliban autohton cu porniri benefice, un „greu al pămîntului" (înrudit cu Moșneagul din *Tulburarea apelor*, dar radicalizat), un semizeu pocit, receptor înfricoșat al mesajelor telurice, pe care le retransmite gutural și sibilinic. Gămân presimte puterile infernale care cer jertfa prin viziune integrală și nu prin greoaie exerciții euristice. Cunoașterea lui e somnambulică și halucinantă, iar revelațiile se exprimă prin delir, într-o formidabilă descărcare de energie. Astfel situat, meșterul Manole pare un mediocru „dăscălit" de starețul Bogumil întru înțelegerea jertfei, incapabil o vreme să se ridice la înălțimea ei. Adevărul este altul și îl rostește Mircea

[1] Horia Bădescu, *Meșterul Manole sau imanența tragicului*, București, Editura Cartea Românească, 1987.

Muthu care observă că „Bogumil și Găman sînt catalizatorii acțiunii lui Manole, mai precis *alter ego*-urile sale. Ei reprezintă principii opuse (păgînism — creștinism, bine — rău, în accepție bogumilică) ce se interferează, se sintetizează în figura lui Manole, în aspirația acestuia spre desăvîrșire"[2]. Era soluția unică prin care Blaga reușea să reprezinte, să teatralizeze sfîșierea lui Manole, transformînd alternativele sale etice, filozofice, teologice în personaje independente.

Blaga amintește nu o dată că zidirea durează șapte ani, tot atît cît dragostea dintre Manole și Mira, pentru a risipi orice îndoială (poetul nu este deloc zgircit cu explicațiile cînd este vorba de identitatea simbolurilor pe care le propune), că nu despre o simplă zidire este vorba, ci, printr-o analogie cu cele șapte zile ale Genezei, de o adevărată creațiune, ceea ce este, metaforic, cît se poate de judicios dacă admitem că biserica este „unitate a totului" (*Spațiul mioritic*). Așadar, biserica este univers și iubire; de aici insistența lui Blaga asupra „confuziei" meșterului între lume și biserică. O replică surpriză — „auziți-l cum trage clopotele, cumplit și fără smerenie, parcă s-ar certa cu cerul!" — îl transformă pe Manole din creatorul bîntuit de îndoieli, dar hotărît să înfăptuiască, în revoltat prometeic, a cărui creație încheiată este un protest adresat fatalității divine de a atinge sacrul doar cu prețul jertfei. Printre puținele lucruri inutile din această capodoperă să consemnăm scenele finale, în care poetul acreditează locul comun al creatorului care nu va primi niciodată drept recompensă decît adversitate și invidie. Construcție de o exigentă tehnică polifonică, *Meșterul Manole* se sprijină pe cîteva tulburătoare scene de rezistență (viziunile stihiale exprimate în propoziții eliptice ale lui Găman, revolta meșterilor, nerăbdarea Curții, jurămîntul, apariția Mirei, zidirea și vaierul nevestei lui Manole ca apoteoză a sacrificiului) ce se succedă într-o tensiune incandescentă și dau construcției o excepțională vitalitate teatrală.

4. „Teatrul lui Lucian Blaga trebuie reconsiderat — spunea, în 1986, Constantin Noica. Este un teatru care nu are nevoie de regie, care nu are nevoie de înscenare", spunea mai departe filozoful, pledînd pentru un soi de lecturi rituale cu cartea în mînă și cu voce tare (*Viața românească*, VI, 1986). Soluția sa nu este lipsită de o fermecătoare inocență teatrală, dar nu soluția Noica de teatralizare a dramaturgiei lui Blaga este importantă aici, ci sentimentul comun că aceasta trebuie „reconsiderată". După șapte decenii de la *Zamolxe*, această piatră de temelie a unui nou teatru, piesele lui Blaga rămîn mai departe obiect de contemplare în loc să devină agenți ideologici activi, care să hrănească fantezia oamenilor de teatru și starea de spirit a intelectualilor, așa cum se întîmplă cu opera lui Caragiale, invocată în toate epocile de criză cu resemnare stînjenită ori cu jubilație masochistă. Dramaturgia lui Blaga nu e mai puțin emblematică. Dimpotrivă, ceea ce I.L. Caragiale a surprins ca tip specific românesc de manifestare în categoriile minore ale existenței, în contingent, în profan, Blaga a adîncit în tentația transcendentului, în sacru, astfel că și unul și celălalt rămîn două tipuri pure de contemplare a genului românesc de sensibilitate. Desigur, ne mișcăm între Caragiale și Blaga. Dar de ce ne satisface luciditatea sceptică și împăcată cu sine, voluptatea comică a eșecului și nu exaltarea energiilor vitale și spirituale e o întrebare cu zeci de răspunsuri posibile, pe care numai destinul istoric al unui popor o poate clarifica.

---

[2] Mircea Muthu, *Permanențe literare românești în perspectivă comparată*, București, Editura Cartea Românească, 1986.

Poezia românească după cel de al doilea război mondial

ALEXANDRU RUJA
Timișoara

Poeții care au debutat în preajma celui de al doilea război mondial se integrează într-o direcție pe care o numim a *noilor aventuri lirice*. Ei supun creația literară unui examen sever și propun, implicit, o nouă poezie. Spiritul novator pornește de aici. Punînd la îndoială esența unei anumite poezii, acești poeți (Dimitrie Stelaru, Eugen Jebeleanu, Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Virgil Teodorescu, Ion Caraion, Gellu Naum, Ben Corlaciu) militau pentru fundamentarea alteia, liberă și, structural, modernă. Scoasă din chingile modelelor, creația trebuie să se desfășoare viu, fără opreliști, dinamitard. O asemenea poezie pune probleme de reconsiderare a esteticii poeziei înseși. Unele mutații surprinzătoare observate de Hugo Friederich pentru poezia modernă — în *Structura liricii moderne* — între care, semnificațiile neobișnuite ale materialului lexical curent, încărcătura lirică acordată unor cuvinte provenite din cele mai distanțate registre de limbă, o „contaminare ireală de lucruri obiectiv și logic incompatibile", rezultată dintr-o folosire în manieră nouă a comparației și metaforei — se pot întîlni frecvent și în poezia reprezentanților *noilor aventuri lirice*. Deși unii poeți au plecat din suprarealism, îi unește aceeași atitudine față de poezie, o estetică asemănătoare a liricii profesate. Poezia se suprapune peste o experiență; ea devine și expresia protestului grefat pe întîmplările vieții dureroase și umile. Plăcerea liricii ca joc, gratuitatea actului poetic se vor atenua, fiind înlocuite de poezia care își caută o nouă condiție de existență, desprinsă, prin alte coordonate, de cea anterioară. Apare frecvent revolta lirică, de cele mai multe ori prin viziunea boemei ori suculența inteligenței revărsate în vers. Sugestivă rămîne creația lui *Dimitrie Stelaru*, poezie a surprizelor. Este o poezie a autocunoașterii și analizei de sine, a purității și a „luptei" cu lumea, a nopții și condamnării războiului, a realului și oniricului, a iubirii, alcoolului, tavernelor și mahalalelor, a meditației solitare și a libertății. Damnatul îl dublează pe profet, individul comun pe geniu, tavernelor și locurilor dubioase li se opune puritatea înălțimilor stelare, iar beției alcoolului beatitudinea înălțării spirituale. Frapantă rămîne congruența între viața sa și operă. Poezia lui Dimitrie Stelaru înseamnă reintoarcerea la o lirică a nostalgiilor romantice, fără inutile patetisme, dur și răspicat rostită, într-un limbaj lipsit de retorism.

Descoperind structurile specifice poeziei, se cristalizează și imaginea altor direcții, ca *implicarea modernă a tradiției*, *noua aventură a limbajului poetic* sau *poezia expresiei*, *aspirația uranică ori forța telurică*, cultivarea *ironiei și rafinamentului*.

Modernitatea tradiției e o permanentă fixare de valori pe fondul unor motive tradiționale, prin cuceririle liricii moderne, la început prin apropierea de unele elemente „uitate" de literatură, ca epicul (balada) sau dramaticul, apoi printr-o atenție acordată elaborării poeziei în spirit modern. Reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tanți de marcă sînt *Radu Stanca* și *Ștefan Augustin Doinaș*. Deasupra unei înțelegeri limitate a tradiției se ridică Radu Stanca, poet și dramaturg a cărui operă a fost editată postum (primul volum, *Versuri*, 1966, sub îngrijirea lui I. Negoițescu). Radu Stanca înțelege, în sensul viziunii lui Blaga, necesitatea ralierii tradiției la universal, într-o privire a acesteia din perspectiva sensibilității spiritului modern. Creația lui dovedește existența unei concordanțe între concepția estetică și poezie. Reluînd elemente ale tradiției, în speță balada (a cărei resurecție a susținut-o și teoretic) printr-o substanțială îmbogățire de sensuri și tratare în cadrele unei asimilări a liricii moderne, poezia lui Radu Stanca exemplifică *modernitatea tradiției*. Publicînd eseul *Resurecția baladei* (*Revista Cercului Literar*, an. I, 1945, nr. 5), Radu Stanca formula teoretic ideile despre revenirea la baladă, înțeleasă ca posibilitate de înviorare a liricii. Debutul lui Ștefan Augustin Doinaș (*Cartea mareelor*, 1964) n-a fost o afirmare, ci confirmarea unui poet matur, deplin format, care prin întreaga sa creație (pînă la *Interiorul unui poem*, 1990) se va dovedi reprezentant de vîrf al liricii contemporane, printr-o contribuție substanțială la modernizarea ei. Poezia lui Doinaș este complexă, în linia unei modernități a tradiției, poetul sondînd profunzimi de cultură în spații vaste, receptînd afectiv sunetele lirice fundamentale. Ea exprimă un spirit modern mereu frămîntat, într-o căutare a formelor perfecte. Poezia lui Ștefan Augustin Doinaș stă sub semnul viziunii orfice. Realul se subordonează idealului și, asemeni mitului, cîntecul poetic primește virtuți demiurgice, transformatoare. Poetul, ca un alt Orfeu (*„Și stau așa, ca-n peșteră, retras / în mine însumi: un Orfeu pe-o treaptă / a unui univers lipsit de glas"*) supune unei metamorfoze obiectele prin cîntecul poetic, le modelează după sentimentul liric. Balada *Mistrețul cu colți de argint* pare revelatoare pentru o asemenea direcție a poeziei lui Doinaș. Tăcerea, însemnînd retragere în sine, este mediu generator de poezie. „Prințul din Levant" în urmărirea imaginarului „mistreț cu colți de argint" va fi victima propriei iluzii, observată în tăcere desăvîrșită (repetiție obsesivă „Taci..." înainte de fiecare metamorfozare). Lăsînd în culcuș căprioara cuminte și lynxul care rîde cu ochi sclipitori, prințul va fi chemat irezistibil de imaginea intangibilă (gradația urcă din teluric spre elementul cosmic: iarba, apa, luna). Sunetul cornului va însoți pînă la sfîrșit întîlnirea cu fantasma. Prințul-poet moare devorat de propria-i himeră, mod de a semnifica pierderea în creație spre a-i fortifica trăinicia. De altfel, *Baladele*, pline de sensuri grave și simboluri adînci, compun o parte distinctă a poeziei pe care o discutăm. Poetul cultivă balada în sensul propus de Cercul Literar, cu sensibilitate poetică modernă, realizînd riguros și elevat modernitatea tradiției. Ștefan Augustin Doinaș află sentimentul statorniciei poeziei în echilibrul dintre efluviile romantice de imagini nebuloase și imperfecte și spiritul clasic, geometrizat în forme perfecte. Își răspund măsurat și egal, într-o înaltă sferă a cosmosului ideal, sonurile limpezi ale clasicității și cele turbulente de fantezie ale unui romantism constrîns în expresia mai exactă și severă a liricii moderne. Ștefan Augustin Doinaș reprezintă această unitate în poezia contemporană.

O direcție numită *poezia expresiei* ar putea include poeți ca Nichita Stănescu, Cezar Ivănescu, Florin Mugur, Virgil Mazilescu, Gheorghe Grigurcu, Ion Mircea, Adrian Popescu, Anghel Dumbrăveanu, Dușan Petrovici, Ioanid Romanescu, iar în orientarea *între uranic și teluric* ar putea figura Ioan Alexandru, Cezar Baltag, Dorin Tudoran, Dan Laurențiu, Mircea Dinescu, Ion Gheorghe, Dinu Flămînd, Dan Verona, George Alboiu, Gheorghe Pituț. Nichita Stănescu cosmicizează poezia, ridicînd-o spre piscuri ori adîncind-o spre tiparele ei esențiale. Această poezie, sublimă prin nefirescul imediat,

împrumută ceva din sforțarea astrului de a intra în circuitul plin de armonie și perfecțiune al marelui cosmos.

Autorul *Imnelor* se întîlnește cu marea poezie direct la izvoarele ei universale, adică în asocierea filozofiei populare unei culturi largi și profunde. Ioan Alexandru știe că un poet trebuie să-și asimileze marile viziuni și cosmogonii ale omenirii pentru o mai dreaptă înțelegere a celor ce țin de neamul său. Poezia lui Ioan Alexandru își găsește izvoarele în istorie și într-o filozofie folclorică, plurivalentă de sensuri, care poate păstra trăsăturile fundamentale ale poporului. În eresuri și credințe populare, în spiritualitatea statornicită într-un anume topos se găsesc sursele poeziei. Ca însăși această filozofie, poezia lui Ioan Alexandru te poartă spre timpuri și locuri inițiale. Ioan Alexandru manifestă *sentimentul teluricului*, al pămîntului văzut ca un centru generator, al terestrului ridicat la rang cosmic. Ioan Alexandru și-a exprimat, sumar, în *Tehnica poeziei*, opiniile, observînd că poezia nu este nici ritm, nici rimă, iar forma poeziei nu înseamnă priceperea de a combina cuvintele, deși le include și pe acestea. Metaforic vorbind, ea este arta de a nimeri, săpînd o fîntînă, izvorul care o poate umple, iar bob de grîu fiind să știi că numai pogorînd în adînc poți stăpîni fața pămîntului.

Rafinamentul, ironia și fantezia formează o direcție fertilă a liricii românești postbelice, semn al găsirii unor variate căi pentru făurirea verbului poetic —, și ar putea include creația lui Mircea Ivănescu, Marin Sorescu, Mihai Ursachi, Ovidiu Genaru, Emil Brumaru, Horea Bădescu ș.a. Rafinamentul expresiei nu exclude fantezia, ci și-o asumă ca necesară pentru aprofundarea unei suprafețe poetice aparent monotone, găsindu-și aici noi dimensiuni ale realizării estetice.

Nicolae Labiș: „Meșterul"

MIHAI FLOAREA
Pantelimon, S.A.I.

De-ar fi fost ca timpul să fi deschis o paranteză în acea noapte de decembrie 1956 și stupidul accident să nu fi avut loc[1], Nicolae Labiș (n. 2 dec. 1935, Mălini, Poiana-Mărului — m. 22 dec. 1956, București) ar fi avut acum 56 de ani... A murit însă la Spitalul de Urgență într-un 22 decembrie, acum 35 de ani, astfel încît, dramaticul sfîrșit de an 1989 amplificîndu-i semnificațiile, această dată poate fi considerată dublu însîngerată pentru românii deopotrivă însetați de poezie și de libertate... Sintetizîndu-și destinul, poetul însuși va fi dictat, la cîteva ceasuri după accident, versurile: „Pasărea cu clonț de rubin / S-a răzbunat, iat-o, s-a răzbunat. / Nu mai pot s-o mîngîi. / M-a străpuns / Pasărea cu clonț de rubin. // Iar mîine / Puii păsării cu clonț de rubin / Ciugulind prin țărînă / Vor găsi poate / Urmele poetului Nicolae Labiș / Care va rămîne o amintire frumoasă..."

Creațiile sale, puternic ancorate în imediat precum *Partidului (Lumina ideală, Unic și vast...)*, *Comunistului*, *Lui Marx* etc. ne apar astăzi anacronice, în timp ce altele — și nu întîmplător cele mai reușite — rămîn: *Moartea căprioarei*, *Am iubit*, *Fior*, *Cîntec de început*, *Sînt spiritul adîncurilor* ș.a.

În ultima categorie se încadrează și poezia *Meșterul*, care deschide volumul *Primele iubiri* apărut în octombrie 1956, cu puțin timp înainte de dispariția fizică a poetului.

[1] Detalii aflăm în lucrarea lui Gheorghe Tomozei *...Urmele poetului Labiș*, Ed. Sport-Turism, București, 1989

Scanned with OKEN Scanner

Cele șapte strofe închinate legendarului meșter Manole constituie un elogiu la adresa jertfei fără de care nici o creație valoroasă nu se încheagă pilduitor. Verbele la persoana a II-a singular („ai închegat", „priveai", „visai", „ți-ai strivit", „ai avut", „ți-ai simțit", „ai dat răspunsul" etc.) și vocativele („Meșter valah", „Tu, Prometeu român") țes un imaginar și tulburător dialog peste timp. Numele meșterului este evitat în virtutea binecunoscutei trăsături a folclorului: anonimatul, dar aluziile la balada referitoare la „unul din miturile fundamentale ale românilor" — cum scria G. Călinescu — sînt transparente: „Meșter valah, azi nume de fîntînă", „Au închegat... / Minunea de la Argeș mai în jos" etc. Antitezele amintesc de elogiile argheziene și ale lui Octavian Goga la adresa țăranului-artist: „lutul" — „sprintenă zidire"; „ie dantelată de granit" — „palme bătucite (de plugar)"; „om bărbos" — „o floare albă"; „plai aspru" — „nemaivăzut altar" ș.a.m.d. Două comparații („*Să stea pe plaiul aspru, precum floarea / În palme bătucite de plugar*" și „*smulgîndu-ți / Ca zdrențe vii părerile de rău*"), puse în valoare de epitetele metaforice „aspru" și „vii", își etalează bogăția alături de alte cîteva epitete („(ie) dantelată de granit", „(visul) vînjos", „(fumul) pîlpîit", „(profilul pietrei) fraged". Se reține metaforele: „*lemnul zugrăvit cu lut și soare*" (cîte miresme, culori și lumină!), „*talpa mînăstirii*" (greutate aproape cît un blestem!), „*rugul unic suit pe jertfa ta*" (ardere, înălțare hristică), „*fîntînă de jertfă și de cîntec pururi viu*" (zvon limpede de sonuri cu largă întindere) și dispunerea grafică a strofei finale, prelungind tipografic curgerea veșnică într-o dulce cascadă:

„*Fîntîna curge-n brazde și-n ulcioare,*
Fără odihnă,
fără uitare,
fără somn."

Urcînd încă o treaptă în descifrarea poemului, observăm simetria metaforei *fîntînă* (= creație; amintire eternă; devenire vie), ea figurînd atît în prima, cît și în ultima strofă. Palmele bătucite ale meșterului zidar, cu nimic deosebite de asprele palme de plugar, dăltuind / mîngîind dantelării și petale albe de floare, aparțin aceleiași ființe creatoare: omul de la țară în stare să facă granitul să înflorească și zgomotele dezordonate din natură să devină doine răscolitoare. „*Chipul pălmașilor acestei țări*" merită nemurit prin cînt, pare a ne spune Nicolae Labiș, la fel cum duhul meșterului viază de-a pururi „*în dangătul de clopot*" al mînăstirii iradiind credința creștină, strămoșească. Imaginea florii albe, mîngîiate de truditul pălmaș bărbos inspiră setea de creație a meșterului („*un dor tulburător te-ncinse*"), așa cum „*minunea de la Argeș mai în jos*" va fi inspirat cîntărețului anonim versurile baladei.

Apariția trufașă, impozantă („*cu pirozeaua de pe cușmă*", cu „hangerul" amenințător) a domnitorului nu aduce un spor artistic major în economia poeziei; cel mult, prinzîndu-ne în jocul antitetic propus, ni-l putem imagina, în perspectivă, pe el, stăpînul de odinioară, nevolnic acoperit de negura uitării („*destrămat sub piatră*"), în timp ce meșterul genial, condamnat la moarte, *rămîne „atît de neînvins sub nor*", veșnic viu în memoria urmașilor.

În finalul poeziei, Nicolae Labiș pune sub semnul posibilului (morfologic, este utilizat condițional-optativul „*ai fi putut*") zborul de pe acoperiș, fără a aminti mitul la fel de cunoscut al lui Icar[2] și, abătîndu-se de la firul

[2] *Icar* — fiul celebrului arhitect Dedal, a încercat să se salveze din labirintul Minotaurului (monstru din Creta) construit de tatăl său, făurindu-și aripi din pene lipite cu ceară. Bucuria zborului îl face să se apropie prea mult de soare, ceara se topește și Icar cade, zdrobindu-se.

epic al baladei, vede prăvălirea *„pe cîmpul fumuriu"* a eroului ca o consecință a dragostei *„pămîntului și-a țării"*, sentiment care capătă, prin această neașteptată asociere de idei, pondere, materialitate intrînd sub influența gravitației. Prezența celorlalți meșteri și jertfa complementară a Anei nu preocupă pe poet. În schimb, deznodămîntul baladei populare și cel al poemului lui Labiș se suprapun: moartea meșterului devine fîntînă, izvor de vieți noi, de veșnică aducere-aminte.

Meșterul ne relevă o fericită simbioză creatoare pe două planuri paralele: meșterul (Manole) — plugarul doinaș; anonimul creator al baladei — „meteorul Labiș"[3]. Recunoaștem aici un gest în prelungirea căruia se situează poezia de factură mitico-folclorică aparținînd lui Ioan Alexandru, lui Gheorghe Pituț și, pe alocuri, lui Nichita Stănescu.

Nichita Stănescu: „Cîntec"

ION DUNĂ
București

Pentru noi, românii, poezia lui Nichita Stănescu a reprezentat un miracol, o continuă uimire și bucurie a spiritului, o ofrandă a zeilor, care ne întrec seră spatele. Ea este un spațiu al jocului superior, al unei aventuri unice de cunoaștere, al unei debordante fantezii supuse doar rigorilor propriei libertăți. Poet inconfundabil, baladesc și reflexiv, jelanic și tragic, limpede și tulburător, Nichita exprimă în marea și diversa lui operă sufletul românesc în complexa și derutanta lui alcătuire. Poezia sa îți incordează, conștiința, vibrează de greutatea ideilor și spectaculosul limbajului, intrigă și încîntă, pulsează de patimă și suflet în cel mai înalt grad.

Poezia *Cîntec*, publicată în volumul *O viziune a sentimentelor* (1964), fără a fi o creație dintre cele mai izbutite, conține destule elemente specifice pentru a o studia cu atenție. Mai întîi trebuie precizat că această poezie de dragoste are un titlu pentru care autorul a vădit o constantă preferință. În cele două volume antologice, *Ordinea cuvintelor*, figurează sub acest titlu douăzeci și șapte de poezii, iar încă șaisprezece au cuvîntul în componența titlului, de regulă în poziție inițială. Explicația, cred, se impune de la sine: cîntecul liric imprimă o stare de jubilație, o rostire sărbătorească, o ipostază mirifică, solară a ființei oglindite în zenitul spiritului ei.

Poezia începe cu un enunț uimit, răscolitor și simplu, un fel de recunoaștere a unei stări de grație: *„E a întîmplare a ființei mele: / și-atunci, fericirea dinlăuntrul meu / e mai puternică decît mine, decît oasele mele"*. Sintaxa este năucitoare, căci raporturile (și cele incluzînd sensul) antrenează mari energii afective și intelectuale care se bănuiesc. Nu trebuie să surprindă acest fenomen, întrucît poezia modernă (și Nichita este un autentic spirit modern) se naște adesea în spațiul dintre cuvinte, în interstițiile acestora; din această pricină cititorul este invitat să adopte un rol activ, creator. Presupunînd că citim doar primele trei versuri, fără să avem vreo idee despre autor, ne izbește lipsa de logică, ba chiar ne irită sărăcia lingvistică (stilistică), pentru a nu mă referi la folosirea improprie a verbului *a scrîșni* (în versul al patrulea).

Ca să depășim acest neajuns, poezia trebuie citită de mai multe ori; la fel de necesară ar fi lectura altor poezii: *Adolescenți pe mare*, studiată în

[3] Sintagma aparține lui Paul Dugneanu, *Postfață. Labiș, contemporanul...*, în vol. Nicolae Labiș, *Poezii*, Ed. Eminescu, București, 1989, p. 364.

clasa a X-a, *Frunză verde de albastru* (cel puțin pentru extraordinara fantezie combinatorie), *Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*, *Al meu suflet*, *Psyhée*, *Trei cai* etc. Voi reproduce poezia *Mult vechii de romantici*, din volumul *În dulcele stil clasic*, pe care o înțeleg ca o pregătire tonală, afectivă și stilistică. Ea poate umple interstițiul de care vorbeam, acum limpezit: „*De ce nu m-aș putea uita înfiorat / la brațul tău suav, cînd dormi, / atît de bine tu mirositoareo,/ cu ochi închiși, enormi.// De ce n-aș crede că vin zeii / călări pe lungi miresme / ca să-și depună umbra lor / la tine peste glezne...// De ce n-aș crede că exiști / tu ce respiri în unde, / tu singură, văzută doar cu ochiul / triunghiular, din frunte*". Sentimentul dragostei, în *Cîntec*, deși are aceeași intensitate ca în poezia evocator eminesciană, recurge la alte mijloace, dezvăluie alte înțelesuri. O modalitate am surprins-o deja: funcția interstițiului,adică un stil al expresivității absente (ea însăși o expresivitate), generat de golul pe care cititorul îl umple cu imaginația sa, cu propria-i cultură. Rostirea aparent banală, acum se rostuiește altfel, capătă un caracter oracular, misterios și solemn, cînd simplitatea înseamnă esențialitate și devoțiune. Enunțarea, sărăcăcioasă din punct de vedere lexical, nu are nimic neobișnuit nici sub aspectul sintaxei ori al topicii. De aceea este cu atît mai uluitor efectul realizat. Simplitatea stilistică trimite la o realitate primordială, susține o atmosferă ritualică, aptă de a stîrni magia comuniunii și a comunicării. Proiectarea în realitatea mitică a iubirii comportă anularea condiției biologice, pierderea sinelui, dispariția limitei proprii, care, numai astfel, îngăduie unirea energiilor spirituale. Forța (îndumnezeirea) de care e cuprins se percepe concret, naiv, ca o minune în care crezi: „fericirea dinlăuntrul meu/ e mai puternică decît mine, decît oasele mele". Ar putea surprinde și modul cum poetul califică îmbrățișarea îndrăgostiților: ea este „*mereu dureroasă, minunată mereu*". Această construcție, care în stilistică se numește *chiasm*, are valoare muzicală, dar și filozofică. Fiecare înțelege, la orice nivel de trăire s-ar situa, că dragostea înseamnă durere și bucurie. Însă motivarea diferă. Unul bănuiește, simte empiric, altul conștientizează condiția tragică a omului, drama existenței în general, așa cum am observat în poeziile eminesciene, în *Scrisoarea I*, în *Glossă* și, îndeosebi, în *Luceafărul*. De aceea iubirea, *fericirea de o clipă*, dă impresia dobîndirii eternității, generînd farmecul intens, vraja. Nichita Stănescu imaginează acest nivel al dragostei adamice, din momentul în care omul nu devenise ființă păcătoasă, nu fusese izgonit din rai. E momentul cînd cuvîntul nu s-a pervertit, nu s-a degradat, rostirea lui însemnînd făptuire. Așa se explică prezența, în același vers, a trei construcții sinonimice, așa se explică atributele neobișnuite ale cuvîntului: „*Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte / lungi, sticloase, ca niște dălți ce despart / fluviul rece în delta fierbinte, / ziua de noapte, bazaltul de bazalt*". Reluarea insistentă a construcției verbale (ce presupune o tonalitate aparte), cele două epitete, comparația (toate de o maximă concretețe) semnalează puterea demiurgică a cuvîntului, dar și acuta sensibilitate modernă care concepe poezia ca pe o aventură a limbajului. În această imagine îl regăsim pe proteicul, fantast inventivul Nichita, care aduce în text, punîndu-le în vecinătate, elemente dintre cele mai diverse. Împăcarea lor presupune, din partea cititorului, o bună doză de fantezie, finețe și îndrăzneală interpretativă. Dacă la nivel gramatical propoziția atributivă se delimitează lesne, situația se schimbă la nivelul semnificației (această opoziție între gramatică și semantică, între expresie și sens constituie o modalitate poetică modernă). În enumerarea din această propoziție participă trei dublete (fluviu-deltă, zi-noapte, bazalt-bazalt), prima pereche distingîndu-se prin opoziția explicită *rece / fierbinte*, motiv de a considera antinomice și celelalte două perechi. Judecînd atent,

nuanțat, ne dăm seama că poetul înțelege antinomiile în mod complementar (ele curg, se varsă unele într-altele), așa cum în identic *(bazaltul)* semnalează diferențiatul. Cu alte cuvinte, dragostea, văzută complex, procesual (vezi ultima strofă) separă dar și identifică două realități originar înrudite (masculinul și femininul, la începuturi, nu erau separate, iar androginul semnifică, în mitologie, perfecțiunea).

Explozia de bucurie, manifestă în strofa următoare, se exprimă în gesturi ample, ca în poezia expresionistă a lui Lucian Blaga: „Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi / tîmpla de stele". Să se observe că personificarea se bazează pe sublimarea unei exprimări colocviale, naive („Du-mă, fericire..."), că precizarea spațială („în sus") în aparență redundantă (căci informația se reia), reprezintă o conotație a spiritualizării, iar violența imaginii semnifică, prin recul, tocmai contrariul, anume elanul spiritualizării febricitante, al pierderii sinelui, al intrării în altă stare. Efectul poetic al strofei se realizează prin intermediul a două serii de imagini aflate în tensiune: pe de o parte imagini ale înălțării (primele două versuri; „lumea mea *prelungă* și *în nesfîrșire*", subl. n.), pe de altă parte imaginea consistenței *(coloană)*, care cuprinde o aspirație a fixării, a învesnicirii. Și în această strofă centrul enunțului îl reprezintă subordonata, de astă dată temporală: „*...pînă cînd / lumea mea prelungă și în nesfîrșire / se face coloană sau altceva, / mult mai înalt, și mult mai curînd*". Dacă refacem ori recitim cu alți ochi întreaga strofă, elanul expresionist din primele două versuri se poate înțelege ca o cazną simbolică necesară unei urgente închegări ori întruchipări, superioare, temeinice, imediate. Prin dragoste se descoperă o lume a purității primordiale, a avînturilor spirituale, dar în același timp dragostea provoacă gestul creator.

E normal ca strofa următoare (ultima, alcătuită din șapte versuri — șapte e numărul simbolic al perfecțiunii în multe mitologii) să înceapă printr-un enunț solemn reconfortant, e normal ca perspectiva poetică să fie una impersonală, globală, a unei distanțări menite să rețină doar esențialul, nu accidentalul. E o perspectivă a liniștii conceptuale care contemplă (dar și participă la) spectacolul viu, contradictoriu al existenței umane.

Strofa este concepută ingenios, oarecum pe baza aceleiași figuri de construcție (chiasm), care îngăduie armonizarea contrariilor, transcenderea rupturilor, a limitelor: „*Cè bine că ești, ce mirare că sînt! / Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se, / două culori ce nu s-au vă zut niciodată, / una foarte de jos, întoarsă spre pămînt, / una foarte de sus, aproape ruptă / în înfrigurata, neasemuita luptă / a minunii că ești, a-ntîmplării că sînt*".

Exclamația din primul vers are caracterul unei revelații și e rostită cu o impresionantă rezonanță. Același limbaj de toată ziua provoacă, miraculos, efecte nebănuite. Ele constau în revitalizarea metaforică a cuvîntului tocit doar prin pur și simpla lui spunere, fără a se recurge la vreun artificiu, fără a fi angrenat în combinații sintactice inedite care să-i pună în valoare virtualitățile.

Paralelismul planurilor poetice (între primul și următoarele versuri), scurt-circuitarea relațiilor sintactice între propoziții, o construcție deficitară, anormală la nivelul frazei (o frază alcătuită doar din subordonate atributive!) închid accesul la sens într-o lectură leneșă, inerțială. Imaginile metaforice se situează și ele la același nivel al abstractului, al nonfigurativului, atît de tensionant și fecund în stîrnirea unei lecturi interogative. *Două cîntece..., două culori...* sînt metafore (identificări) ale sublimării, ale *derealizării* ființei umane, decantată de orice impuritate. Ca mecanism, aceste metafore, de fapt lanțuri metaforice, se particularizează prin obiectualitatea (abstrac-

Scanned with OKEN Scanner

tului) și dinamismul lor pronunțat. Procesul metaforizării și aici se arată a fi ambivalent: se indică o identificare, avînd o generoasă și generală conotație culturală (*cîntece, culori*), ca precizările atributive să aparțină planului existentului, al înfruntării (agonalului). Recunoaștem aici și o imagine argheziană din *Morgenstimmung* („*Eu veneam de sus, tu veneai de jos*"), dar și toposul eminescian ori mitologic al atracției contrariilor.

Poezia se închide spectaculos cu același motiv din primul vers: *întîmplarea de a fi (ființă)*. A fost o *întîmplare* a limbii române, a poeziei acest Nichita, simbol al boemei intelectuale, al poetului însuși într-un veac atît de prozaic.

Proza românească după cel de al doilea război mondial

ION ROTARU
București

Ca și în domeniul poeziei, proza românească a cunoscut, după cel de al doilea război, trepte noi de dezvoltare. În primul rînd își continuă activitatea scriitorii din vechea generație, Sadoveanu, în special cu romanul său istoric *Nicoară Potcoavă*, Camil Petrescu, cu *Un om între oameni* — evocare bazată pe documente, avînd în centru figura marelui Bălcescu și Revoluția de la 1848 —, G. Călinescu, cu *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, romane consacrate condiției intelectualului în noile împrejurări politice.

Un loc deosebit, ca factură a prozei poetice și lirice, dar și prin tematică, aducînd pentru prima dată în literatura română figura țăranului din Cîmpia Dunării, îl ocupă Zaharia Stancu cu romanul *Desculț*, și întreaga serie de romane următoare, de la *Rădăcinile sînt amare*, pînă la *Pădurea nebună* și *Ce mult te-am iubit*. Poet cel puțin tot atît de valoros pe cît este și prozatorul, fiul de țărani de la Omida Teleormanului pune în scrisul său o fervoare captivantă prin ineditul imaginilor care poartă în ele viața satelor de cîmpie din prima jumătate a secolului. „Să nu uiți, Darie!" este laitmotivul prin care *alter-ego*-ul povestitorului, eroul principal din *Desculț*, aduce o mărturie zguduitoare a răscoalelor din sîngerosul an 1907, al reprimărilor barbare cu care au fost înăbușite de autoritățile vremii, mărturia unei copilării și a unei tinereți spre care scriitorul „privește înapoi cu mînie".

Celălalt teleormănean, Marian Preda, cu *Moromeții*, vol. I, urmează formula lui Liviu Rebreanu și realizează o operă romanescă perfectă, înfățișînd drama țăranului mijlocaș din anii imediat premergători celui de al doilea război, roman ale cărui articulații se pot întrezări în povestiri și schițe ceva mai vechi, precum *Calul* sau *O adunare liniștită*. Marin Preda compune însă un întreg ciclu „moromețian": *Marele singuratic* și *Moromeții*, vol. II, avînd ca personaj central pe Niculae Moromete, copilul lui Ilie Moromete, devenit intelectual, rătăcit printre activiștii pentru cooperativizarea agriculturii; *Delirul*, — roman rămas din păcate neterminat —, înfățișează aceeași familie a Moromeților de la Siliștea-Gumești în împrejurările războiului și ale dictaturii fasciste. În *Intrusul* și *Risipitorii*, cu o punte de trecere marcată deja prin *Marele singuratic* și *Delirul*, Marin Preda încearcă și izbutește, în cea mai mare măsură, să scrie proză valoroasă consacrată intelectualului și vieții citadine. Încercarea îi va izbuti pe deplin în ultimul și cel mai „complet" (nu și de valoarea artistică a *Moromeților*, vol. I) roman al său, „trilogia" *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Eroul principal de aici, tînărul filozof și asistent universitar Victor Petrini, este martorul și raportorul cel mai veridic și

mai realizat artisticește din cîți avem pînă acum, al totalitarismului comunist. Romanul se constituie dintr-un lung memoriu, așternut pe hîrtie de eroul însuși cu puțin timp înainte de sentința ce trebuia să se pronunțe asupra lui, sentință ce putea fi aceea a condamnării la moarte, acuzat fiind de crimă, în realitate el aflîndu-se în legitimă apărare. Iubirea între bărbat și femeie, între oameni în general, toleranța, înțelegerea aproapelui, lupta împotriva prostiei, ignoranței și întunecatului dogmatism politic, frumusețea vieții simple și a minții umane atotbiruitoare, acestea ar fi, pe scurt, temele principale ale ultimului roman ieșit din condeiul celui mai mare prozator român din ultimele patru decenii. În *Imposibila întoarcere* și în *Viața ca o pradă*, alte două cărți capitale ale lui Marin Preda, aflăm mărturisirile directe ale omului și scriitorului, înfățișate limpede, cursiv, indispensabile pentru înțelegerea operei propriu-zise și a epocii care a produs-o.

Cel mai productiv dintre prozatori este Eugen Barbu, autorul *Groapii*, roman de răscruce în dezvoltarea fenomenului artei cuvîntului românesc de după război: a apărut în 1957, la doi ani după *Morometii*, vol. I, și *Bietul Ioanide*, romanele lui Marin Preda și, respectiv, G. Călinescu, menite, prin chiar forța lor artistică, să dea primele lovituri mortale dogmatismului. Eugen Barbu este un stilist din familia lui Mateiu Caragiale, atent la specificul local, balcanic, descoperit cu deosebită ascuțime în lumea periferiei bucureștene de altădată, a muncitorilor ceferiști de la atelierele Griviței, a „hoților" adăpostiți în groapa Cuțaridei, ultime rămășițe ale haiduciei, oameni înrăiți de o viață grea, încercînd a-și face singuri dreptate, mahalagii în drum spre parvenire, precum cîrciumarul Stere etc. Romanul *Groapa* se constituie dintr-o serie de secvențe cu caracter nuvelistic, aproximativ independente, luate în sine. Cu totul remarcabile rămîn și nuvelele propriu-zise (*Prînzul de duminică*, *O canistră cu apă*, *Patru condamnați la moarte* etc.), excepționale ca ascuțime a observației caracterologice și a notației limbajului oamenilor simpli. Cu *Princepele* (1969) și *Săptămîna nebunilor* (1981) Eugen Barbu explorează lumea fanariotă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, nu fără intenția clară de a o contrapune realităților noastre de azi. Izvoarele îi sînt documentele vremii, printre acestea cronicile în proză și versificate ale lui Hristache Pitarul, Dionisie Eclesiarhul, Naum Rîmniceanu sau Zilot Românul. Princepele și „messer" Ottaviano, o dată cu alte personaje de plan secund din primul roman, ca și Hrisant Hrisoscelu, cu toți cei din anturajul său, în cel de al doilea, reprezintă tot ce poate fi mai hidos, mai respingător sub raport moral-omenesc, într-o perspectivă istorică îndepărtată și totuși încă prezentă în memoria colectivității noastre etnice. De un real interes, pentru înțelegerea acestor două romane în special, dar și pentru înțelegerea întregii opere a lui Eugen Barbu, este seria de volume intitulată *Caietele Princepelui*, conținînd note felurite, eseuri dintre cele mai variate, memorii, reflecții asupra lecturilor romancierului etc.

De o valoare egală cu G. Călinescu, Marin Preda și Eugen Barbu este Petru Dumitriu, cu a sa *Cronică de familie* (1958), vastă frescă a secolului trecut, cu punctul de plecare în nuvela *Bijuterii de familie*, publicată anterior. Autorul a fost ignorat complet de dictatura comunistă, ca unul care „fugise" în Occident. Este momentul să fie reeditat și adus la cunoștința cititorilor tineri.

Un stilist și un povestitor înnăscut, un prozator artist al cuvîntului îndelung cizelat și un poet — pe urmele lui Panait Istrati și M. Sadoveanu — al părților de est ale Bărăganului, în preajma Brăilei, este Fănuș Neagu, cu nuvelele și schițele din culegerile *Ningea în Bărăgan* (1959), *Somnul de la amiază* (1960), *Dincolo de nisipuri* (1962), *Cantonul părăsit* (1964), *Vară bui-*

Scanned with OKEN Scanner

moacă (1967), multe repetîndu-se de la un volum la altul, cu romanele *Îngerul a strigat* și *Caii albi ai orașului București* (1967—1968), care sînt, în fond, tot niște povestiri, mai dezvoltate sau fragmentate. Singur se mărturisește ca un „om al pămîntului", cu sufletul mișcat de fluxul anotimpurilor, de amintirea meleagurilor natale, cu oameni aprigi și buni (Che Andrei), nefericiți, urmăriți de nenorocul celor săraci și nelacomi pentru averi (Ion Mohreanu) — eroii principali din *Îngerul a strigat* —, cu intelectuali nostalgici, cum sînt mulți în povestirile din volumele enumerate mai sus, ca și în romanul *Caii albi ai orașului București*. Povestitorul și poetul în proză Fănuș Neagu este cunoscut și prin cronicile lui sportive, cele mai multe dintre ele adevărate jocuri de artificii metaforice. Un roman criptic, destinat a fi citit printre rînduri, mai mult de inițiați, este *Scaunul singurătății* (1988).

Unul dintre cei mai prolifici scriitori de astăzi (prozator și dramaturg în același timp) este Dumitru Radu Popescu. După o serie de schițe și povestiri, cum ar fi *Zilele săptămînii* (1959), *Umbrela de soare* (1962), *Fata de la miazăzi* (1964) și romanul *Vara oltenilor* (1964), urmat de alte volume (*Somnul pămîntului*, *Dor*) — unanim apreciate de critică pentru semnificațiile fantasticului și oniricului în noul context literar, dar și pentru notația acută a realului, în prelungirea lui Slavici, Agârbiceanu și Rebreanu — nuvela *Duios Anastasia trecea* (1967) a fost considerată drept punct de radicală cotitură în creația lui. Inspirat de realități concrete, trăite, personajul are ceva din măreția tragică a Antigonei, cum au remarcat criticii și cum însuși autorul ne lasă să înțelegem. Elemente de tragedie antică grecească au fost detectate și în alte povestiri și romane ale lui D.R. Popescu. Astfel, în lunga nuvelă *Dor* sau în romanul (avînd ca temă înfrățirea dintre români și maghiari în condițiile conviețuirii pașnice a țăranilor dintr-un sat din Ardeal) *Cei doi din dreptul Tebei* (1973), apoi în *F* (1969) și în întregul ciclu care gravitează în jurul acestui roman, un roman al justiției pe care tînărul procuror Tică Dunărințu, în cursul unor lungi, interminabile anchete, încearcă să o restabilească împotriva spoliatorilor, însetaților de putere și torționarilor politici de tot felul din timpul așa-zisului „obsedant deceniu" și al colectivizării forțate a țărănimii: *Vînătoarea regală* (1973), *O bere pentru calul meu* (1974), *Ploile de dincolo de vreme* (1976), *Împăratul norilor* (1976). Ciclul atît de productivului romancier are, s-a mai spus, un caracter „poliplanic", cu întoarceri și reveniri numeroase, cu intersectări în momentele cele mai neașteptate, cu treceri de la oniric la fantastic și din nou în real, cu multe elemente de suspans polițist. Aceeași rupere de tiparele tradiționale ale epicii se poate observa și în următorul ciclu romanesc al lui D. R. Popescu: *Viața și operele lui Tiron B.*, vol. I, *Iepurele șchiop* (1980), vol. II, *Podul de gheață* (1982).

Urmînd cît de cît firul cronologic, între numeroșii prozatori care se afirmă în deceniul al șaptelea — pe care l-am putea numi deceniul ivirii impetuoase al celui „de al doilea val" al prozei noastre contemporane — o mențiune specială (potrivită spațiului restrins pe care ni-l impunem aici) trebuie acordată lui Alexandru Ivasiuc. În mai puțin de zece ani (1967—1976) Ivasiuc a scris zece cărți, între care deosebit de valoroase ne apar romanele *Vestibul*, *Interval*, *Păsările*, *Apa*, *Iluminări* și *Racul*, dar și povestirile și nuvelele din *Corn de vînătoare* și *Cunoaștere de noapte*. În continuarea lui Camil Petrescu, Ivasiuc este exponentul prozatorului reflexiv, un constructor lucid, preocupat de idei și cu deosebire de problemele intelectualului. Romanele lui (povestirile și nuvelele mai puțin), cu o puternică tentă autobiografică, sînt consacrate de regulă descendenților vechii burghezii ardelene, văzuți în contextul social de după război. Forma adoptată este aceea a romanului-eseu și a monologului interior (de care se va abuza ulterior). Atent la observațiile

criticii, pentru evitarea monotoniei, începînd cu *Păsările*, scriitorul încearcă să se obiectiveze, izbutind din plin creionarea unor personaje revelatoare: Liviu Dunca, Dumitru Vinea, Margareta, soția celui din urmă, Mateescu, Victoriția, Domide ș.a. De altă parte, în *Racul*, imaginează parabola setei de putere și a totalitarismului politic. Ivasiuc este unul dintre primii prozatori contemporani care pun în centrul preocupării lor totalitarismul. Liviu Dunca, vlăstar al unei familii de veche burghezie din nordul Transilvaniei, fost aviator, geolog și inginer, deținut politic și muncitor la Canal, victimă a dogmatismului stanilist din anii '50, este urmărit în evoluția lui ulterioară, în modul cum se integrează într-un colectiv de muncă, respingînd compromisurile, rupînd cu vechile tradiții de familie, alegînd fără ezitare riscul, singurul mod de manifestare a libertății conștiinței.

De aici înainte, proza — romanul îndeosebi — de evocare polemică, proza politică și proza-eseu, consacrată politicului, va prolifera peste orice prevederi. La polul opus, stilistic vorbind, lui Alexandru Ivasiuc, Ion Lăncrănjan, alt ardelean, după ce scrie *Cordovanii* (în 3 volume, apărute în 1963) — roman de cotitură, putem spune, în ceea ce privește reflectarea veridică a momentului istoric al începutului nefastei socializări a agriculturii — continuă cu *Drumul cîinelui*, *Caloianul*, *Suferința urmașilor*, *Fiul secetei* etc., consacrate aproximativ acelorași probleme politice, dar situîndu-se cu precădere din unghiul de privire al țărănimii. Deosebit de reliefat, șocant chiar, ne apare tragismul cu care sînt înfățișate personajele-pivot (țărani sau muncitori, intelectuali ș.a. proveniți din rîndurile țărănimii) în *Caloianul*, *Suferința urmașilor* și *Fiul secetei*, respectiv scriitorul Alexandru Ghețea, țăranul Simion Moldovan (Monu) și activistul de partid Vasile Pozdare. Lăncrănjan se înscrie în stilul tradițional al ardelenilor, al lui Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu ș.a., chiar cu un plus bine marcat de asprime în sunetul frazei, deschis, curajos, pe înțelesul tuturor, polemizînd, în subtext, cu inovațiile inspirate din modele străine.

Inovatorii deceniului al șaptelea în romanul românesc — atenți la scrisul postdostoievskienilor occidentali, americani și sudamericani (Camus, Sartre, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Faulkner, Marquez) — sînt numeroși și au publicat, în ultima vreme, o serie de opere cu totul remarcabile, semn indubitabil al necesității sincronizării cu marile realizări pe plan mondial în arta cuvîntului. Nici o istorie literară nu va putea să nu comenteze romane precum *Biblioteca din Alexandria* de Petre Sălcudeanu, *Galeria cu viță sălbatică* și *Însoțitorul* de Constantin Țoiu, *Lumea în două zile* și *Ucenicul neascultător* de George Bălăiță, *Cartea milionarului* de Ștefan Bănulescu, romanele lui Nicolae Breban, Sorin Titel, Vasile Rebreanu, Octavian Paler, Corneliu Ștefanache, Bujor Nedelcovici, Virgil Duda, Norman Manea, Ileana Vulpescu, Maria Luiza Cristescu, Dana Dumitriu și, nu printre cei din urmă, Augustin Buzura, cu analizele lui profunde și amănunțite, răbdătoare, meticuloase, din *Absenții*, *Fețele tăcerii*, *Orgolii*, *Vocile nopții*, *Refugii*.

Venind vorba de școală și de trebuința unor lecturi de bună calitate artistică, este necesară menținerea în atenția elevilor și tinerilor interesați de beletristică a unor scriitori deja cunoscuți de ei: *Cireșarii* lui Constantin Chiriță, prozele de science-fiction ale lui Ion Hobană ori prea bine cunoscutele povestiri pentru cei mai mici ieșite din condeiul lui Mircea Sântimbreanu. Aproximativ în aceeași categorie — lectură extrașcolară destinată tineretului — pot fi trecute și cărțile de evocare istorică, precum cele din ciclul închinat lui Mihai Viteazul de Radu Theodoru: *Brazdă și paloș* (2 vol., 1954—1956) și reluarea din tetralogia *Vulturul* (*Anul 1595*, *Planul bizantin*, *Magna Valachia* și *Il Valacho*), apărută între 1973 și 1982. Dar există și o relativ bogată proză

de evocare istorică, scrisă tot în deceniul al şaptelea, cu pretenţii mai înalte, cu o arie tematică inedită pînă acum, deşi înscrisă în aceeaşi tradiţie sadoveniană bine cunoscută. Ar trebui citat aici Paul Anghel, cu cele nouă sau zece volume (opera nu este încă încheiată) din „romanul fluviu" *Zăpezile de acum un veac (Scrisoare de la Racova, Te-Deum la Griviţa, Noaptea otomană, Popasuri între arme, Noroaiele, Ieşirea din iarnă* etc.), închinat Războiului de Independenţă de la 1877, reconstituire amănunţită şi pasionantă, făcută strict după documente, o vastă frescă a epocii şi necesară prelungire a operei romaneşti a lui Duiliu Zamfirescu. Şi tot aici ar mai trebui amintit Mihail Diaconescu, autor de „scene" istorice: *Culorile sîngelui* (roman apărut în 1973, plasat în timpul lui Constantin Brîncoveanu, avînd în centru pe vestitul zugrav Pîrvu Mutu), *Adevărul retorului Lucaci* (1977, evocare a epocii Movileştilor şi Academiei de la Putna), *Marele cîntec* (1980, rememorare a vieţii muzicianului, compozitor şi organist bine cunoscut în Transilvania secolului al XVII-lea, Ioan Căianu-Valachus), *Călătoria spre zei* (1982, imaginarea unui amplu episod din viaţa vechii Dacii din vremea regelui Burebista etc.).

Trebuie atrasă atenţia asupra prozatorilor noi, cei mai mulţi relativ tineri, care dau semnele reluării — la alt nivel, desigur — a procedeelor avangardiste şi ale absurdului urmuzian. În fruntea tuturor, deja notoriu, se înscrie însă un artist al cuvîntului din generaţia mai veche, tîrgovişteanul Mircea Horia Simionescu, relevat prin seria sa din *Ingeniosul bine temperat* (1968—1976), prin *Nesfîrşitele primejdii* (1978) şi *Învăţături pentru delfin* (1979), *Breviarul (Historia calamitatum)* (1980), *Ulise şi umbra* (1982) sau mai recent apăruta *Toxicologie* (1984). Parodia plină de toate capcanele ironiei livreşti, stilul lucrat al frazei, în cea mai exactă tradiţie caragialiană, sînt principalele sale caracteristici. De altminteri, în jurul lui Mircea Horia Simionescu s-a „format" chiar ideea unei aşa-numite „şcoli de la Tîrgovişte", din ea făcînd parte şi alţi doi prozatori mult apreciaţi în vremea din urmă: Radu Petrescu, cu romanul său „sentimental" *Matei Iliescu* (1970), *Jurnal* (1991) şi Costache Olăreanu, „umoristul" din *Ficţiune şi infanterie* şi *Fals manual de petrecere a călătoriei*, cărţi apărute în 1980 şi, respectiv, în 1982. Între prozatorii cei mai tineri, care se încadrează aproximativ în maniera practicată de Mircea Horia Simionescu, un prim loc îl ocupă Mircea Nedelciu, cu volumele *Aventuri într-o curte interioară* (1970), *Efectul de ecou controlat* (1981), *Amendament la instinctul proprietăţii* (1983), *Zmeura de cîmpie* (1984), *Tratament fabulatoriu* (1986) etc. Împreună cu el, alţi tineri din această generaţie, Sorin Preda, Nicolae Iliescu, George Cuşnarecu, Constantin Stan, Hanibal Stănciulescu, Gheorghe Crăciun, Emil Paraschivoiu ş.a. colaborează în *Desant '83 (Antologie de proză scurtă scrisă de autori tineri)*, volum apărut în 1983 la Editura Cartea Românească şi prezentat de criticul Ov. S. Crohmălniceanu. Manierismul este îndeajuns de evident, în unele cazuri, însă proza celor mai tineri autori nu trebuie deloc neglijată tocmai pentru că tinerii sînt citiţi întîi şi întîi tot de tineri.

După Revoluţia din Decembrie 1989 au apărut cîteva cărţi de proză, romane şi memorii pe care le-am putea numi „literatură a rezistenţei" împotriva oprimării comuniste din ultimii 45 de ani. La loc de cinste se înscrie marele roman autobiografic al lui Mircea Eliade, intitulat *Nopţile de sînziene*, (tipărit mai întîi la Paris şi reeditat în 1991, 2 vol.), frescă a evenimentelor istorice din anii războiului, nu numai din România, dar din întreaga Europă (acţiunea, începută în România, se continuă la Londra, la Paris, Lisabona, în stepele Rusiei etc.). Accentul se pune pe tragedia poporului român, a cărui fiinţă naţională, ale cărui drepturi inalienabile şi a cărui cultură sînt, pentru a nu

se mai știe a cita oară în istorie, amenințate. Din aceeași categorie fac parte și *Patimile după Pitești* de Paul Goma sau extraordinara carte *Pe muntele Ebal* de Teohar Mihadaș, zguduitoare dezvăluiri ale vieții deținuților politici din epoca de tristă, fioroasă amintire a dictaturii comuniste, la Aiud și Gherla, la Pitești și Jilava, la Canalul Dunăre — Marea Neagră. Este greu de prevăzut încotro se îndreaptă proza românească de la sfîrșitul secolului. Deocamdată constatăm această tendință, a rememorării „obsedantelor decenii" comuniste, în romane *obiective*, renunțîndu-se la aluziile parabolice, poate chiar prin inaugurarea unui nou clasicism.

Marin Preda: „Moromeții"

ELENA ZAHARIA-FILIPAȘ
București

Capodoperă a prozei românești, romanul *Moromeții* de Marin Preda constituie un fenomen literar care, imediat după apariție, a trezit admirație, dar și replici.

Era greu de bănuit că proza de inspirație rurală, ilustrată cu strălucire de o întreagă pleiadă de scriitori, de la moldovenii Ion Creangă și Mihail Sadoveanu la ardelenii Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Pavel Dan, va mai putea atinge o cotă valorică înaltă. Mai ales Rebreanu, cu cele două impunătoare romane-frescă ale satului românesc, *Ion* și *Răscoala*, epuizase o formulă literară, modernă prin obiectivitatea perspectivei auctoriale, dar inactuală prin desincronizare față de romanul european, de factură citadină. În acest spirit, Camil Petrescu afirma chiar, în stilul său categoric, că țăranul este exclus ca personaj literar modern, din cauza simplității vieții lui afective.

Iată însă că, peste cîteva decenii, un scriitor din Cîmpia Dunării — deci din alt spațiu literar decît cele tradiționale care au creat la noi modelele prozei rurale — realizează fuziunea dintre modernitatea analizei psihologice și clasicitatea temei rurale.

Ilie Moromete, personaj excepțional, nu numai al operei lui Marin Preda, ci și al întregii noastre literaturi, contrazice imaginea tradițională a țăranului, creată de literatura clasică, printr-o complexitate spirituală și un farmec intelectual care pot rivaliza cu natura oricărui personaj modern.

În personalitatea lui Ilie Moromete nu predomină instinctele, ca în cazul lui Ion, ci capacitatea de a gîndi, de a contempla lumea și de a exprima în cuvinte bucuria sau iritarea pe care spectacolul divers al lumii îl stîrnește în sufletul său. Eroul lui Preda nu este marcat de obsesia pămîntului și de conflictele sociale determinate de proprietate. El are cîteva pogoane de pămînt, dar și o familie numeroasă, cu șase copii mari, proveniți din două căsătorii. În acest mic univers familial Ilie Moromete domină cu o autoritate absolută, în spiritul mentalității patriarhale care nu admite destrămarea familiei și părăsirea vetrei satului.

Primele scene ale romanului zugrăvesc un moment de echilibru social și de liniște sufletească din existența lui Ilie Moromete: familia merge la cîmp, iar seara stau toți la masă, mîncînd după un anumit ritual țărănesc; duminica sau în alte zile de sărbătoare bărbații se adună la fierăria lui Iocan ca să discute politică; o călătorie la munte pentru vînzarea porumbului nu aduce cîștig, dar în schimb se dovedește o plăcere, un prilej pentru o faptă bună și un subiect de vorbă pentru întîlnirile cu prietenii.

Scanned with OKEN Scanner

Fermecător prin inteligența sa vie, prin ironia față de lăcomia și prostia celor din jur, avînd darul vorbirii și al povestirii pline de miez, Ilie Moromete îl cucerește pe cititor de la prima pagină a romanului. Moromete știe să-și apere libertatea și demnitatea prin forța acestei inteligențe deosebite, disimulîndu-și intențiile printr-o comedie abil jucată (în scena cu Tudor Bălosu sau în aceea cu agentul fiscal) și cititorul intră în acest joc etic cu totală dăruire.

Dar, treptat, naratorul insinuează că sub aparența de liniște se întîmplă ceva și că libertatea lui Ilie Moromete față de bani, față de prostie și necinste, este de fapt o iluzie. Drama eroului începe cu tăierea salcîmului, moment simbolic în roman, căci acest salcîm nu reprezintă numai o pierdere materială, prin vînzarea către Bălosu, dar și o schimbare nefastă în orizontul familiei Moromete. Deși în spațiul cîmpiei sentimentul legăturii cu natura nu are aceleași valențe ca pe plaiul mioritic, Marin Preda a intuit cu finețea unui mare artist că salcîmul uriaș care domina curtea Morometilor, individualizînd-o în cadrul satului, era o ființă vegetală aparținînd acestei familii, ca un duh natural protector care nu trebuie niciodată tulburat.

Istoria socială, pe care Ilie Moromete a ignorat-o crezîndu-se invulnerabil prin forța gîndirii, irumpe în chiar citadela familiei sale: fără ca tatăl să prevadă, cei trei fii mai mari, Achim, Nilă și Paraschiv, fug de acasă, luînd și oile familiei.

Modificarea ordinii sociale prin schimbarea raporturilor dintre sat și oraș se reflectă în roman sub forma unei drame a paternității: fiii se răzvrătesc împotriva autorității tatălui și părăsesc satul, armonia familiei dispare. Naratorul marchează această transformare a lumii rurale sub presiunea istoriei, introducînd în discursul său o *temă a timpului*. Dacă la începutul romanului, cînd Ilie Moromete stătea liniștit pe stănoaga din fața casei privind la fumul țigării sale, *„timpul era răbdător cu oamenii“*, în final totul se clatină, datoriile se adună, familia se destramă, pentru că timpul *„nu mai avea răbdare“*.

Romanul *Morometii* păstrează în structura sa și elemente de monografie a satului caracteristice formulei clasice. Dincolo de familia Morometilor, satul își trăiește viața sa obișnuită, cu obiceiuri și tradiții specifice, cu conflicte între bogați și săraci (povestea de dragoste între Birică, flăcăul sărac, și Polina, fata lui Bălosu, se rezolvă însă altfel decît relația erotică dintre Ion și Ana, Marin Preda punînd pe primul plan „glasul inimii“).

Finalul romanului — așa cum se prezintă în prima ediție, din 1955 — pare închis, lăsîndu-l pe Ilie Moromete pradă incertitudinilor, dezarmat în fața mutațiilor economico-sociale pe care nu le înțelege.

Peste mai bine de un deceniu însă, Marin Preda se va întoarce la eroul său și îi va prelungi existența, proiectînd un adevărat ciclu al Morometilor: în 1967 vede lumina tiparului *Morometii*, volumul al II-lea, care îl readuce în atenție pe Ilie Moromete, bătrîn, pînă la moartea acestuia; *Marele singuratic* (1972), avîndu-l ca erou pe Niculaie, mezinul Morometilor; *Delirul* (1975), unde reapar, episodic, Achim, Nilă și Paraschiv, stabiliți la București, în preajma și în timpul războiului.

Imaginea satului în volumul al II-lea al *Morometilor* este fundamental modificată. Satul de după război, intrat în zodia nefastă a orînduirii comuniste, nu mai este un spațiu al echilibrului și statorniciei valorilor, ci un abis haotic, ca „o groapă fără fund“, cum îl caracterizează naratorul. Pe fundalul acestei lumi în transformare, în care domnește violența, crima, dezordinea, figura bătrînului Ilie Moromete apare micșorată, fără aureola mitică din primul volum. După încercarea nereușită de a-și convinge fiii mai mari să se întoarcă acasă, în familia Morometilor a intrat dezbinarea. Ilie Moromete

nu-i mai poate stăpîni nici chiar cu parul, chiar și soția sa, Catrina, se revoltă și-l părăsește. Demn, păstrîndu-și spiritul de independență, bătrînul Ilie Moromete capătă o aură tragică în scenele care-i zugrăvesc declinul și moartea.

Un personaj nou cîștigă teren în atenția naratorului, Niculaie, fiul cel mic al Morometilor. Încă din prima parte a cărții, cînd Niculaie era copil, acest băiat firav, care-i uimește pe toți luînd premiul întîi la școală, părea sortit unui destin ieșit din comun, fiind mai aproape de structura morală și intelectuală a tatălui decît ceilalți frați, cam lipsiți de minte. Dar Marin Preda a avut neinspirata idee de a-i atribui lui Niculaie o opțiune politică eronată, făcînd din el „un apostol al noii religii", comunismul. Desigur, eșecul eroului, ratarea sa socială, care îl va urmări pînă în romanul *Marele singuratic*, pune în lumină intuiția scriitorului privind instabilitatea noii ordini politice și morale, dar nu-i mai puțin adevărat că Niculaie Moromete nu este un mare personaj, cum l-a proiectat autorul, nu poate fi considerat o replică a tatălui său, neatingînd dimensiunea complexității pe care acesta o are.

Și din punct de vedere compozițional înregistrăm o modificare vizibilă între cele două volume ale *Morometilor*. Dacă în primul narațiunea curgea lent, negrăbită, prezentînd viața satului din Cîmpia Dunării pe un interval de cîteva luni (la de începutul verii pînă la mijlocul toamnei), cu cîteva retrospective temporale, în volumul al II-lea fluxul narativ apare discontinuu, sincopat, fragmentînd discursul epic în secvențe, cu o tendință de dispersare a întregului ce pare că reflectă haosul vieții înseși. În noua formulă narativă își spune cuvîntul experiența artistică acumulată de Marin Preda în acest timp, prin frecventarea prozei moderne europene și americane, de unde și-a însușit tehnica pluriperspectivismului, a contrapunctului etc.

Remarcabil este în romanul *Morometii* stilul, suplu, analitic, iscoditor, cu distorsiuni care reflectă o originală fuziune dintre gîndul personajului și comentariul auctorial, în matca acelui stil indirect liber atît de caracteristic prozei moderne.

Scriitor excepțional, Marin Preda a reușit să proiecteze imaginea unui țăran român în cea mai înaltă lumină a spiritualității, descoperind în orizonturile vieții rurale nu pitorescul sau senzaționalul, ci însăși esența condiției umane: aspirația spre libertate și rațiune.

Direcții și tendințe în dramaturgia română contemporană

CONST. MIU
Medgidia

Dramaturgia contemporană românească este un fenomen complex, atît sub aspect cantitativ, cît și calitativ, în privința tematicii abordate.

În perioada 1944—1948, cînd teatrul românesc devine unul *de stat*, perioadă marcată de profunde transformări social-politice și economice, publicul s-a aflat într-o vizibilă situație de *inhibiție estetică*. Prin urmare, el trebuia inițiat în receptarea problematicii abordate de către o nouă generație de dramaturgi. Această primă etapă, prelungindu-se pînă prin 1954, stă sub zodia *programatismului social*. Trebuie spus că „omul epocii noi" — laitmotivul teoreticienilor regimului comunist pe tărîm cultural — a constituit o *imagine preconcepută*. Un astfel de individ, a cărui origine socială era *sănătoasă* nu trebuia să fie *pătat* din punctul de vedere etico-moral, drumul său fiind unul triumfal, al împlinirilor și biruințelor certe, fără șovăieli. De altfel,

și tematica pieselor e grăitoare în acest sens: *naționalizarea* (*Cumpăna* de Lucia Demetrius), *colectivizarea* (*Recolta de aur* de Aurel Baranga). Nu se poate vorbi de un *teatru politic* decît abia o dată cu apariția piesei lui Titus Popovici, *Puterea și adevărul* (1972). Pînă la această dată, teatrul nostru a fost unul vădit *angajat* dictaturii comuniste, sacrificînd esteticul în favoarea reflectării pretinselor mari cuceriri revoluționare. Piesele de teatru aveau să îmbrace forma unor dezbateri morale, din perspectiva raportului dintre individ și societate, între acesta și propria sa conștiință, avînd drept pandant imaginea pe care el și-a făcut-o despre propriul eu. Aceleași metamorfozări vor cunoaște personajele din romane precum *Păsările* și *Iluminări* de Al. Ivasiuc, *Galeria cu viță sălbatică* de C. Țoiu, *Marele singuratic* de Marin Preda, *Orgolii* de Augustin Buzura, *Împăratul norilor* și *Vînătoare regală* de D. R. Popescu.

În piesele de teatru ale lui D. R. Popescu, personajele devin *simboluri*, expresia unor atitudini față de viață. Mai mult chiar, piese precum ar fi, spre pildă, *Pisica în noaptea Anului Nou*, *Pasărea Shakespeare* ori *Balconul* pun accentul pe o *atitudine justițiară* în plan moral. Pentru dramaturg, o atare atitudine nu vizează spectacolul acțiunii, ci dezbateri purtate din perspectiva aflării adevărului. „*Catharsisul* nu este provocat de oroarea faptelor relatate, ci de sensul moral al luptei pentru ca ceea ce s-a întîmplat să nu se mai repete" (Valeriu Râpeanu).

Individul încorsetat de viața familiei, cu destine imuabile, confruntat cu o realitate cu totul nouă, brutală și greu de acomodat cu ea, transpare din piesele Luciei Demetrius, *Trei generații* (1956) și *Arborele genealogic* (1957), precum și din cele ale lui Horia Lovinescu, *Citadela sfărîmată* și *Surorile Boga* (1959). S-a spus despre *Citadela sfărîmată* că reprezintă un moment de referință în dramaturgia contemporană. Și aceasta pentru că dramaturgia devine acum cu adevărat de actualitate, nu prin subiect, ci prin *dimensiunea morală pe care o capătă conflictul*. Bunăoară, *Passacaglia* de Titus Popovici aduce în centrul atenției spectatorului dezbaterea problemei imposibilității izolării individului, a nonparticipării acestuia la problemele social-politice ale veacului nostru. Prin valoarea pieselor sale de teatru, Horia Lovinescu e considerat ca fiind al treilea mare dramaturg român, după Caragiale și Camil Petrescu. Ținînd seama de faptul că problematica dramelor sale e una de *idei*, îl putem considera pe Horia Lovinescu drept continuator al *teatrului de idei* al lui Camil Petrescu, precizînd că în teatrul acestuia din urmă ideile erau concepute la modul absolut, iar eroii, neputînd transpune în realitate aceste idei, recurgeau la gestul disperat al sinuciderii. La Horia Lovinescu, teatrul de idei e unul avînd ca problematică formarea conștiinței omului modern. E vorba de extirparea egoismului și individualismului, care întunecă mintea, coborînd omul pînă la starea de *urangutan* — cum spune Vlad Crudu din *Moartea unui artist* —, făcîndu-l *să-și bîlbîie neputința*.

Altă direcție a dramaturgiei contemporane este aceea spre *teatrul de inspirație istorică*. Tradiția care s-a continuat și după 1944 a fost aceea a *dramei romantice*. Pînă în 1967, cînd apar o serie de piese notabile: *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Procesul Horia* de Al. Voitin, *Iancu de la Hălmăgiu* și *Urmă pe zăpadă* de Paul Everac, genul acesta cunoaște o perioadă de stagnare, cu pendulări între *cronica eroică* și *piesa aniversară*. Prin piesele mai sus menționate, autorii lor realizează o *sinteză între teatrul estetic* al lui Camil Petrescu (*Danton*) și *drama mitică* în viziunea lui Lucian Blaga (*Zamolxe* și *Avram Iancu*).

Scanned with OKEN Scanner

Studiul introductiv al lui I. Zamfirescu la *O antologie a dramei istorice românești* (1986) se deschide cu o apreciere definitorie a teatrului nostru istoric actual:

„Creația dramatică de azi înregistrează o puternică și caracteristică revenire în actualitate a teatrului istoric. S-a crezut multă vreme că atît ca idee, cît și ca expresie literară, acest teatru era făcut să stăruie în ape romantice, și în consecință, că o dată cu intrarea romantismului în umbră era firesc ca drama istorică să urmeze și ea aceeași soartă. Faptele, însă, au dezmințit și continuă să dezmintă această impresie. Departe ca teatrul istoric să apună, dimpotrivă, el dovedește inițiativă, tenacitate, putere de propagare. Își asociază dimensiuni noi, întreprinde și patronează deschideri inedite, mai ales își impune să scruteze cu pătrundere în date și procesualități fundamentale ale lumii contemporane".

O categorie aparte de piese de teatru o formează cele care prelucrează mituri străvechi biblice sau laice. Sub aspectul acesta, *Moartea unui artist* a lui Horia Lovinescu *intelectualizează motivul jertfei zidirii*, conturîndu-se în felul acesta rolul artei și rostul artistului în societatea contemporană. Cel care realizează sinteza între expresia modernă a dramei și fondul ancestral sînt Valeriu Anania *(Mioriţa)* și Marin Sorescu *(Matca* și *Iona)*. La acești doi dramaturgi, miturile fundamentale sînt transfigurate artistic prin aprofundarea atitudinii populare față de viață și moarte, cu vădite accente poematice.

La apariția piesei lui Aurel Baranga *Mielul turbat*, în 1954, cronicarii dramatici au considerat-o *prima comedie de actualitate*. Însă, pînă în 1965, cînd se poate vorbi de o diversificare a comediei românești, sub aspect tematic și tipologic, și această specie trece printr-o perioadă mai puțin fastă. Prin piesele lui Ion Băieșu (cea mai reprezentativă fiind *Preșul)*, Dumitru Solomon *(Fata morgana)* și Teodor Mazilu *(Proștii sub clar de lună)*, comedia gliseză pe tărîmul *parabolei*, autorii uzitînd din plin de *paradox* și *nonsens*. În stilul său inconfundabil, Marin Sorescu ajunge la *estomparea granițelor dintre comedie* și *dramă*. Elocventă în acest sens este *Răceala*, unde găsim un portret realizat în registru grotesc al tiranului absurd și mărginit.

În ansamblul ei, perioada în discuție a generat o dramaturgie originală bogată și diversă.

Horia Lovinescu: „Moartea unui artist"

IOAN DUMITRU
București

Pornit din „Folticenii" lui Creangă și format în spiritul culturii moderne, Horia Lovinescu s-a impus cu deosebire în dramaturgie, menținînd totodată legătura cu filonul mitic-folcloric. El continuă direcția impusă de Camil Petrescu și Mihail Sebastian. De fapt, H. Lovinescu trebuie considerat un autentic creator al teatrului de idei, cu multiple și profunde implicații psihologice și sociale, istorice și general-simbolice.

Un personaj al său afirmă că „viața e o comedie sîngeroasă și absurdă". Manole susține dorința realizării unei opere „care să sugereze saltul omului într-un ev, să se înalțe pînă la mit". Într-adevăr, opera lui Lovinescu dezvăluie „comedii sîngeroase și absurde", cu multiple încercări de evadare către altceva, către mit. Dramaturgul nu-și propune să reprezinte o umanitate în ansamblu, ci secvențe ale ei, secvențe ale existenței. Personajele sînt aduse în postura trăirii (sau retrăirii) unor dileme producătoare de

Scanned with OKEN Scanner

fluxuri dramatice. Acestea sînt ilustrate prin autentice colocvii pe teme majore: viața și *moartea*, *istoria* și *lumea*, *arta* și *omul* etc. H. Lovinescu încearcă o sinteză între realitatea concretă și domeniul abstract al ideilor, obținînd — pe baza unei tehnici complexe — o amplă dezbatere asupra marilor probleme omenești. El reface saltul în trecut, căutînd un mit istoric din perspectivă modernă, în *Petru Rareș*, sau recompune motivul debusolării umane în momente critice (în apologul dramatic *„Hanul de la răscruce"*). *Jocul vieții și al morții în pustiul de cenușă* este o parabolă a marilor „păcate umane" dincolo de un ipotetic sfîrșit al lumii. *Omul și-a pierdut omenia* e un poem dramatic pe tema majoră a căutării demnității umane. Manole de acolo este artistul iar Elonam este replica lui umană. Primul caută „păcate" (însemne ale condiției umane) printre hoți, la iarmaroc, în scopul ajutării celor năpăstuiți. El va muri exclamînd fericit: *„Oh! cîtă lumină!"* Devenise om, găsind deodată și soluția construcției dorite de artist.

Personajele lui H. Lovinescu se zbat în numele unor „păcate originare" și se plasează între condiția concretului și tendința către absolut.

Considerată artă poetică, *Moartea unui artist*, publicată în 1963, reia un mit esențial, mitul Creației care s-a impus în conștiința românilor ca simbol inimitabil și ca jertfă supremă în numele credinței nestrămutate în dăinuirea esteticului. Pe bună dreptate, el poate fi numit și mit al jertfei creatoare sau mit al Meșterului *Manole*.

Balada populară *Monastirea Argeșului* i-a inspirat pe L. Blaga și pe A. Maniu (din perspectiva teatrului poetic expresionist), pe O. Goga și G. Călinescu.

În *Moartea unui artist*, H. Lovinescu și-a propus să realizeze o replică atît anterioarelor prelucrări, cît și altor modalități de a trata condiția omului și a artistului în lume. Manole apare față în față cu sine și cu lumea, cu arta și cu viața, cu tinerețea și cu moartea. El poartă un nume de familie sugestiv, „Crudu", care trimite la o posibilă duritate în toate planurile.

Problematica esențială a dramei o constituie complicatul traseu al Artistului între spaima de moarte și purificarea prin Artă. Derularea unui atare traseu se face în spirit modern, sub imperiul raportării realității curente la idei și concepții general-valabile. Manole Crudu își trăiește drama în „zilele noastre", deci într-o lume obișnuită, și tocmai de aceea implicațiile mitice și existențiale au încărcătură alegorică.

Conform concepției sale generale despre conflictul dramatic, H. Lovinescu pornește de la descoperirea structurii dilematice a personajului: sculptor de talie mondială, Manole Crudu revine în țară după o absență de 4 ani. Pînă la 58 de ani s-a preocupat numai de arta sa și deodată află că este grav bolnav, că orice efort îi poate fi fatal. Intervine contradicția fundamentală (Artistul trebuie să se rupă de Artă!), care declanșează procesul crizei existențiale cu un flux mereu cumulativ. Și aceasta pentru că artistului Manole i se va adăuga omul Manole. Atît de „obișnuita" familie va deveni „teatrul" dramei existențiale. Geniul o include în zbaterea sa, căutîndu-i resorturile, de fapt căutîndu-se pe sine!

Răpit pînă atunci de patima sculpturii, Manole se trezește brusc într-o realitate adversă și străină. Muzica atît de feerică de la început capătă tonalități prevestitoare. Trezirea o realizează mai întîi artistul Manole sub semnul interdicției de a mai sculpta. „Marele sculptor" se descoperă singur și neajutorat. Urmările vor fi din ce în ce mai dramatice, căci Manole va trebui să descopere o realitate, să se descopere pe sine față-n față cu aceasta și să rezolve dilema capitală.

Urmărindu-i condiția dramatică, autorul îi propune personaje-replici, de cele mai multe ori sub forma cuplurilor: *Vlad* și *Toma*, *Claudia* și *Cristina*, *Domnica*. În consecință, conflictul piesei va fi dominant psihologic (Manole „luptă" cu sine, se confruntă cu lumea reprezentată de fiii săi, de posibila iubire, de folclorul transmis prin doică).

Pe o primă treaptă a drumului către „iluminare", eroul intră în dialog cu proprii fii, la care în mod normal putea găsi sprijinul dorit. Dar Vlad și Toma sînt două posibile fațete ale devenirii unui posibil Manole. „Lui Toma i-ai dat lumina, iar mie tenebrele din dumneata" — îi impută Vlad tatălui său. Vlad este artistul în devenire, momentan complexat și debusolat de „bîlbîieli", dar și de propriul tată. Toma este raționalul, pornit pe drumul științei.

Adus în situația de a-și nega propria concepție despre artă („semnul puterii omului asupra haosului și a morții") și speriat de posibila aplicare a mai vechii preziceri, după care „somnul rațiunii naște monștri", Manole se adresează lui Vlad, propunîndu-i colaborarea în realizarea „Zburătorului", sculptura ce trebuia să devină opera vieții, autentic cîntec de lebădă. Dar tînărul îl refuză pentru că nu vrea să fie doar „mînă de lucru" și nici nu aprobă concepția tatălui despre artă: „*Prefer să mă bîlbîi decît să fac fraze frumoase. E mai onest. Îmi bîlbîi neputința.... Și, în loc să sculptez „Zburător" și „Primăveri", eu vreau să mă bîlbîi, să mă bîlbîi, să mă bîlbîi!*" — susține el cu tărie. Prin urmare, se înfruntă nu doar noi oameni, ci două concepții artistice. Vlad se vrea el însuși un Manole-Artist, ca personalitate, și nu ca jumătate de măsură.

În dialogul dintre Manole Crudu și Vlad înfruntarea nu este doar sub semnul artei, ci și în planul general-uman. Acum, Manole trebuie să se descopere și ca om. Acuzat de fiu că și-a neglijat familia și copiii („*Cel mai găunos bloc de marmură a fost totdeauna, pentru dumneata, mult mai important decît noi*"), tatăl trebuie să recunoască dar și să motiveze: „*Da, am fost un tată prost. Ticăloasa asta de sculptură e o amantă nemiloasă*". Artistul din el încearcă să pareze, dar omul trebuie să-și descopere condiția nerealizării (arta îi „devorase" efectiv alte preocupări). La polul celălalt, însă, Vlad își poate bănui măcar dramatica perspectivă ca viitor artist.

Drama familiei — ca nucleu al lumii — se accentuează concomitent cu derularea fluxului existențial al eroului titular. Toma își reneagă tatăl ca artist. Iată, deci, o altă fațetă a conflictului dintre părinți și copii: este, de fapt, contrastul izbitor dintre lumina difuză a artei și lumina pătrunzătoare a științei. Toma susține „*setea și mijloacele formidabile de cunoaștere ale științei*", declarîndu-i deschis tatălui: „*Între universul dumitale și universul cercetărilor mele e o prăpastie de eră geologică...*".

Artistul și părintele Manole Crudu suportă izolarea, respingerea și chiar condamnarea din partea propriilor fii. Pe o treaptă dramatică următoare, eroul caută salvarea în dragostea aptă de purificare. El cere Claudiei Roxan să-l accepte ca soț. Dar aceasta acceptase de mult timp rolul „*de soră de caritate*" și refuză o dorință pornită dintr-o simplă convenință. Artista, care trăise toată viața lîngă „Man" și care se realizase numai ca „pinten pentru imaginație și senzualitate, nu sens de existență și împlinire", înțelege că nici acum nu poate fi vorba de iubire deplină la un om a cărui unică „amantă" este arta. Ea știe, de fapt, că rolul feminității în viața artistului nu poate fi decît acela de a stimula inspirația și sensibilitatea și continuă să-l realizeze fără trecerea pe la „Starea Civilă".

Posibila salvare sub semnul experienței erotice stă — prin urmare — sub semnul egoismului artistic. El descoperă în propria-i casă pe Cristina.

Scanned with OKEN Scanner

Artistul recapătă puteri, încercînd a realiza o statuie a adolescenței. De fapt, în această uluitoare protecție a lumii Manole Crudu redescoperă Viața (iubirea declarată Cristinei poate însemna încercarea de renaștere!). Dar liniștirea este de scurtă durată, întrucît artistul trebuie să înțeleagă că devotamentul Cristinei se adresează nu omului Manole, ci numai Maestrului („*Dumneavoastră sînteți pentru mine ca un luceafăr*"...). Cristina se va căsători cu Toma.

Singur și izolat, bolnav și respins, Manole simte în jurul său numai neant. Dar eroul găsește resurse nebănuite de cei din jur și le găsește în sine. Își „tipă" curajul de a privi moartea în față, hotărînd să-i facă chipul, „ca să înnebunească alții de frică și groază". Artistul trece la sacrificiul suprem: se închide în atelier, dispărînd un timp, spre a ciopli grupul alegoric care va simboliza întreaga-i frică de moarte, de gol și tenebre. Salvarea artistului este — prin urmare — tot arta, prin veșnicul său catharsis. Dincolo de realizarea acelui grup statuar, el se simte liber și puternic. Artistul s-a realizat, purificîndu-se totodată; a transmis totul creației care-l uimește pînă și pe Vlad. La rîndul său, omul Manole pare împăcat cu toate, deci și cu gîndul morții („*A obosit hoitul. Se cere la odihnă*"). El va forma un ultim cuplu al dramei: se va stinge în brațele doicii sale de-o viață, Domnica, pe măsură ce aceasta psalmodiază versurile *Mioriței*. Domnica trebuie considerată reversul folcloric al artistului Manole Crudu.

Arta purificatoare i-a dirijat viața și i-a dirijat și trecerea către veșnicie.

„*Viața trebuie încontinuu recreată. Dacă vrei să fii artist, ești obligat să accepți munca de Sisif*" este deviza, dincolo de care apoteoza nu poate fi decît a artistului reașezat pe soclul de pe care părea a se fi prăbușit.

Contextul dramatic este susținut pe deplin în „*Moartea unui artist*" de puternici „piloni" mito-folclorici. Determinant este mitul creatorului, dar lui i se adaugă cel al zburătorului și *Miorița*, pentru că fascinația visului și credința în eternitate aparțin creatorului. De fapt, Manole Crudu poate fi considerat un Faust contemporan chinuit de marile taine ale lumii și ale luminii. El și-a vîndut sufletul artei și prin aceasta recreează și viață, și lumină, și moarte. Pentru el, atracția către Cristina vine de undeva, din nedefinitele taine ale Zburătorului. Fata reprezintă însuși misterul universului. La alt pol, Domnica consideră lumea doar ca o taină a nunții, sub nobilul semn a *Mioriței*.

Cei trei „piloni mito-folclorici asigură „un filon dramatic puternic: de la motivul creației se trece „în zbor" tragic prin sferele Luceafărului și ale Zburătorului (între Manole și Cristina), spre a se finaliza în „marea trecere" din viață către eternitate.

Simbolistica dramei *Moartea unui artist* pare convențională și intelectualizată, dar trebuie înțeleasă din perspectiva proiecției marilor experiențe umane. Descifrînd „spectacolul" propus de incursiunea lui Manole Crudu prin lume, către moarte, trebuie să descoperi intențiile umanitar-artistice ale unui scriitor încrezător în valorile artei autentice.

O dată cu *Manole Crudu*, se descoperă alte personaje dilematice: *Vlad* este un „rătăcit" pe căile formării ca artist; *Claudia Roxan* trăiește sentimentul ratării personale; *Domnica* poartă dilema misterului folcloric. Pe parcursul piesei, muzica evoluează între optimism, tumult dramatic în crescendo și deschidere duioasă pe acordurile Mioriței.

Din întreaga creație a lui Horia Lovinescu, *Moartea unui artist* se detașează prin curajul cu care a tratat o asemenea problematică dificilă și prin realizarea personajului principal, Manole Crudu.

Marin Sorescu: „Răceala"

MIHAIL STAN
București

În dramaturgia română contemporană Marin Sorescu a impus un stil propriu, inconfundabil. Verva, comicul de limbaj, persiflarea lucrurilor grave, *„tragicul, sublimul, grotescul învăluite în haina ironiei"*, capacitatea de invenție verbală — arme ale parodistului — sînt transpuse în teatru cu o indiscutabilă vocație de creator de atmosferă. Oricare piesă a sa e *„o meditație excepțional de profundă asupra condiției omului modern"* (Eugen Simion), în care poate fi descifrat un *„sens întors, de regulă un înțeles filozofic, foarte amar ascuns în mătăsurile ironiei"*.

După trilogia-parabolă a destinului uman: *Iona* (1968), *Paracliserul* (1970), *Matca* (1973), cu subiecte parafrazate după mituri biblice sau folclorice — profetul Iona, înghițit de pește, Meșterul Manole sau jertfa pentru zidire, potopul —, creația dramatică a lui Marin Sorescu capătă noi perspective de profunzime filozofică, prin apropierea de istorie. *A treia țeapă* (1971) și, mai ales, *Răceala* — apărută în revista *Teatru* în 1976 și jucată, în premieră absolută, pe scena Teatrului „Lucia Sturza Bulandra" din București, (1977) — se integrează unei indiscutabile tradiții, la noi, a dramei istorice, care are ca reprezentanți de frunte pe V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, A. Davila, B. Șt. Delavrancea.

Piesele lui Sorescu au substanțiale mutații de structură, de viziune scenică și chiar de limbaj dramatic față de cele ale predecesorilor săi, dar nu e mai puțin adevărat că se și întîlnește cu aceștia în modul în care privește epoca istorică drept un mijloc, nu un scop în sine. Acțiunea din *Răceala*, plasată în 1462, în „Valahia mică", eroii scenici Mahomed al II-lea, Radu cel Frumos, Vlad Țepeș, unele detalii ale conflictului — expediția militară împotriva Țării Românești, intenția sultanului de a instala ca domn pe Radu cel Frumos, atacul taberei turcești etc. — nu sînt altceva decît elemente de coloratură, menite a conferi dramei un aer de autenticitate. Istoria, specificul național, viața și moartea, demnitatea existenței, tirania, puterea și, în același timp, tragismul său, spiritul de sacrificiu, toate acestea devin la Marin Sorescu teme de reflecție, adevăruri cu care eroii se confruntă și în raport de care se definesc. Împrejurările concrete ale conflictului scenic — de altminteri drama apare ca „un mozaic de episoade cu o relativă independență" — devin minore, dacă sînt raportate la semnificațiile general-umane pe care le au în context. Îmbinare de poezie autentică și de modernism în mijloacele de expresie, *Răceala* pare să fie un poem dramatic subiectiv al măreției și al decăderii umane, în raport cu puterea, războiul și moartea.

Concepută în patru acte și douăzeci și două de tablouri, angrenînd în scenă treizeci și patru de personaje — fără a mai socoti și figuranții, oșteni turci și oșteni români —, drama conturează imaginea a trei lumi opuse caracterologic, diferențiate mai ales prin modul în care concep relația individ — popor — istorie.

La un pol al spectacolului scenic se conturează *universul cotropitorilor*, al cărui exponent este Mahomed al II-lea. Personajul, ilustrativ pentru ideea de întrupare caricaturală a puterii despotice, e surprins în ipostaze inedite, sugerate de un inimitabil comic de situație și de limbaj. Complexitatea eroului e indiscutabilă, voluntarismul și capriciul făcîndu-l temut de supuși:

„Beșleagă: Sînt unii care putrezesc ani de zile pe la Edicule și n-au zis decît așa, pe departe, că nu le place timpul, că s-a pus vremea a rea, lucruri de-astea".

Orbit de putere și, concomitent, rob al ei, Mahomed nu mai trăiește în realitatea vremii, ci într-o lume de iluzii, în care totul apare filtrat și deformat de conștiința puterii absolute. Limbajul său, chiar în împrejurări banale, își diminuează, pînă la anihilare, funcția de comunicare și devine act de guvernare:

„*Locotenentul:* Știrile sînt formate din vorbe. Așa zice stăpînul nostru. Și zice că vorbele altora nu-l interesează, cîtă vreme el lucrează tot cu vorbe..."

Om al contrastelor, visător și sceptic, personajul vede în artă un refugiu steril — „*e virît pînă peste cap în problemele abecedarului turc*", ba chiar scrie și o odă pe care un alt erou, Pașa din Vidin, o consideră „ratată". Într-o lume a iluziilor proprii, și arta e o iluzie a idealului abstract: „*De ce să scriu despre lucruri pe care le văd pe fereastră?*", devenind o proiecție orgolioasă a voinței de a cuceri gloria cu orice preț (întruchipare grotesc-machiavelică a eului exacerbat). În fața unui asemenea comportament voluntar, luciditatea criticii e o armă prea slabă, un risc asumat inutil, iar Pașa din Vidin va simți pe pielea-i proprie ce înseamnă să-l înfrunți pe tiran („castrarea" acestuia e echivalentă, psihologic, cu anihilarea personalității, și funcția de mai-mare al haremului, ce i se încredințează, e o batjocură sub masca „promovării" în muncă).

Crud și violent, Mahomed poartă după sine, într-o cușcă aurită, o întreagă curte bizantină, al cărei împărat e un impostor, și aceasta numai de dragul de a aminti altora dimensiunea puterii, ale cărei fire le ține strîns în mînă. Viața semenilor e supusă capriciului său, moartea sau viața acestora depinzînd, de cele mai multe ori, nu de rațiuni de stat, ci de bunăvoința sau de mînia de moment. Iată cum apare, în viziunea sultanului, relația cu propria-i familie:

„*Mahomed:* ... Țineam la fratele meu ca la ochii din cap. A doua zi după ce am luat puterea, a trebuit să-l sacrific... Mi-a pricinuit, bineînțeles, o mare durere sufletească. Am compus chiar o elegie..."

Într-o astfel de lume, guvernată de dreptul forței și de arbitrar, ceea ce nu se supune voinței tiranului, neliniștește și scapă înțelegerii lui:

„*Mahomed* (despre Vlad Țepeș): ... Cum de nu-l putem înfrînge? De ce nu-l părăsește poporul, să vină la noi cu brațele deschise? Am trimis oameni care să-i cumpere boierii, să-i facă să treacă de partea ta. Au refuzat. Eu n-am văzut pînă acum vreun localnic, care să sară de gîtul oștenilor mei. .. prietenește, nu cu dorința de a le rupe beregata, cum s-a întîmplat".

E în aceasta o recunoaștere directă, explicită, a valorii și a patriotismului adversarului, pe care, inconștient, îl admiră și îl imită în aspecte exterioare (taie capul lui Beșleagă și al lui Baftangioglu, mimînd ipostaza justițiarului voievod român).

La alt pol al dramei lui Sorescu este *lumea bizantină*, evocată și ea în șarje caricaturale și grotești. Împăratul impostor, împărăteasa, Zunis, Isabela, „Războiul", „Finanțele", Stratos, prizonierii bizantini tîriți de Mahomed într-o cușcă aurită, în urma carului său de învingător — în dramă devenit o ridicolă căruță, hurducăind pe drumuri desfundate —, întruchipează o lume învinsă, în plină descompunere morală, dezgustătoare prin pierderea oricărei umbre de demnitate.

Este evidentă o demitizare specifică artei poetice a lui Marin Sorescu, o viziune aproape burlescă asupra solemnității Curții împărătești, o vulgari-

Scanned with OKEN Scanner

zare a ceremonialului, prin punerea în evidență a ridicolului tragic al formelor fără fond. Împărăteasa care pregătește masa ca o gospodină oarecare, împăratul care „*fură pătrunjelul de pe ouă*", Zunis, „**aristocratul cinic, dispreţuindu-i pe turci pentru că nu ştiu să folosească şervetelul şi furculiţa** „*Ei, de-ăştia făcuţi peste noapte! Cînd să-nveţe şi ei?*", iar pe de altă parte personajul „*Finanţele*" **expunîndu-şi... teoria economică:** „*Ori măreşti ciolanul, ori mai răreşti din cîini*".... sînt exemplare ale unei lumi absurde, în care aparența se substituie esenței. Este aici incifrată ideea că supraviețuirea individuală și colectivă poate fi posibilă în absența demnității, dar ea devine stare larvară, degradare și moarte lentă, înjositoare.

Un al treilea plan, dar nu ca importanță, al construcției dramatice e dat de imaginea esențializată, simbolică, a *lumii românești* aflate în calea năvălitorilor. Comparativ cu drama istorică a lui Davila, unde apare personajul mut, Rumân Grue, în *Răceala*, eroul Vlad Țepeș este absent fizic în scenă, dar spiritul său e omniprezent în gesturile și în vorbele lui Toma, ale lui Papuc sau ale femeilor care frămîntă lutul, spre a înălța ziduri de apărare.

În fața pericolului reprezentat de Mahomed, trădarea și lașitatea sînt pedepsite aspru, fără milă. Oștenii lui Țepeș sînt bărbați adevărați, pentru care moartea e „o simplă răceală", o sporire a necontenitului șir de jertfe pentru apărarea ființei naționale. Chiar și Radu cel Frumos, vîndutul din tabăra turcească, are profund inoculată credința în imposibilitatea dezrădăcinării românilor:

„*Radu:* Poporul meu înghite imperii... E mic, dar asta face tot timpul... cu asta se ocupă... A mai înghiţit vreo cîteva pînă acum... de ce nu şi pe ...?".

În fața capriciilor unei istorii care sugrumă destinul individului, punîndu-l sub semnul întîmplării banale, femeia nu mai are dimensiunea monumentală a mamei, „matrice a lumii", ci e soția care-și așteaptă bărbatul sau care-i pune ventuzele cînd se întoarce cu o „răceală". Demitizarea e, de fapt, ancorare în comun și anonimat, asumarea morții-sacrificiu ca pe o componentă a supraviețuirii, în demnitate, a neamului. Copilul Marin Mărin, care cioplește în piatră data cînd „ne-am izbit cu păginii la Oiești", lasă mărturie, peste veacuri, despre sacrificiul anonim în numele ideii de libertate.

Remarcabil creator de atmosferă, stăpîn pe mijloacele moderne de expresie dramatică, Marin Sorescu introduce în teatru, pe scară largă, simbolul și sugestia, procedee specifice mai degrabă liricii. Firescul aparent al limbajului nu trebuie să înșele, sensul cuvintelor e profund, esențializat, încărcat de nuanțe. E adevărat că nu există diferențieri lingvistice calitative în vorbirea eroilor, dar încărcătura emoțională e maximă, cu o paletă de nuanțe mergînd de la comic la tragic. Poetul face artă din banal, reduce solemnul și gravul la o condiție oarecare și, sub aparența că nu-l interesează cîtuși de puțin efectul scenic, convinge că are vocație de creator de chipuri și de scene memorabile.

Scanned with OKEN Scanner

Proza românească în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Tabel recapitulativ

Scriitori	*Opere*	*Anul publicării*	*Genuri și specii*
C. Negruzzi (1808–1868)	Alexandru Lăpușneanul	1840	Prima nuvelă, o capodoperă cu subiect istoric.
N. Bălcescu (1819–1852)	Românii sub Mihai Vodă Viteazul	1878	Narațiune istorică, în care autorul readuce în memoria contemporanilor necesitatea unirii Țărilor Române într-un singur stat.
Al. Odobescu (1834–1895)	Mihnea Vodă cel Rău	1857	Nuvele cu subiecte din istoria Țării Românești.
	Doamna Chiajna		
	Pseudo-kynegetikos	1874	Eseu având ca temă vînătoarea. Se remarcă prin erudiție și stil îngrijit.
N. Filimon (1819–1865)	Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănîncă	1863	Primul roman realist având ca personaje principale pe Dinu Păturică și Andronache Tuzluc.
M. Eminescu (1850–1889)	Sărmanul Dionis	1872	Nuvele romantice cu elemente autobiografice.
	Cezara	1876	
	Geniu pustiu	1904	Roman rămas neterminat, conținînd de asemenea elemente autobiografice.
I. Creangă (1839–1889)	Povestea lui Harap Alb	1877	Basm în care realul se îmbină cu fantasticul.
	Amintiri din copilărie	1881	Romanul copilăriei fericite.
I. Slavici (1848–1925)	Moara cu noroc	1881	Nuvelă poporală cu subiect din viața tîrgurilor ardelene.
	Mara	1906	Romanul unei lumi bîntuite de patima îmbogățirii.
Duiliu Zamfirescu (1858–1922)	Viața la țară	1898	Ciclu de romane în care autorul caracterizează boierimea în decădere.
	În război	1902	
	Tănase Scatiu	1907	
Mihail Sadoveanu (1880–1961)	Șoimii	1904	Roman istoric de debut.
	Baltagul	1930	Roman mioritic, având ca personaj principal pe Vitoria Lipan.
	Frații Jderi	1932	Roman ce descrie perioada istorică dominată de figura glorioasă a lui Ștefan cel Mare.
		1943	
	Țara de dincolo de negură	1926	Capodoperă a prozei lirice sadoveniene.
Liviu Rebreanu (1885–1944)	Ion	1920	Roman obiectiv despre viața satului transilvănean.
	Răscoala	1932	Frescă socială având ca personaj colectiv țărănimea ridicată împotriva marilor proprietari de pămînt.
Camil Petrescu (1894–1857)	Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război	1930	Romanul crizei unei conștiințe, Ștefan Gheorghidiu.
George Călinescu (1899–1965)	Enigma Otiliei	1938	Roman obiectiv, de tip balzacian.
Marin Preda (1922–1979)	Morometii (I, II)	1955	Roman social și psihologic, prezentînd universul țărănesc înainte și după colectivizarea forțată.

SUMAR

Cuvînt introductiv *(I. Hangiu)* 3
Originea limbii române. Dialecte, graiuri *(I.H.)* 5
Literatură orală, literatură scrisă *(I.H.)* 8
Începuturile literaturii scrise *(I.H.)* 11
Principalele etape în evoluția limbii române pînă în secolul al XIX-lea. Tabel recapitulativ *(I.H.)* 13

Literatura română în perioada pregătirii revoluțiilor de la 1848 și a Unirii din 1859 *(I.H.)* 15
Elemente clasice și romantice în operele unor scriitori pașoptiști și postpașoptiști. Tabel recapitulativ *(Cristina Ionescu)* ..... 1.

Literatura română în epoca marilor clasici. Societatea Junimea și revista „Convorbiri literare" *(Nicolae I. Nicolae)* 2

Mihai Eminescu: „Floare albastră" *(Ioana Guciu)* 2
Mihai Eminescu: „Scrisoarea I" *(Cristina Ionescu)* 3
Mihai Eminescu: „Luceafărul" *(Eugen Todoran)* 3
Mihai Eminescu: „Glossă" *(Cornel Moraru)* 3
Mihai Eminescu: „Sărmanul Dionis" *(Florin Mihăilescu)* 3

Ion Creangă: „Povestea lui Harap Alb" *(Florin Ioniță)* 43
Ion Creangă: „Amintiri din copilărie" *(Ion Vasile Șerban)* 47

I.L. Caragiale: „În vreme de război" *(Vasile Popovici)* 49
Ioan Slavici: „Mara" *(Ion Mănoiu)* 51

Poezia românească la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea *(Nicolae Mecu)* 54

Alexandru Macedonski: „Noaptea de decemvrie" *(Aurelia Bălan-Mihailovici)* 56

Direcții ale simbolismului românesc *(D. Micu)* 59

G. Bacovia: „Plumb" *(Viorica Averămuț)* 62
G. Bacovia: „Lacustră" *(Florentina Sămihăian)* 65

Tudor Arghezi: „Testament" *(Petre Gheorghe Bîrlea)* 68
Tudor Arghezi: „Nehotărîre" *(Nina Predă)* 71
Tudor Arghezi: „Psalmi" (prezentare generală) *(Florin Făgărășanu)* 74
Lucian Blaga: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" *(Ion Mănoiu)* 77
Lucian Blaga: „Gorunul" *(Gh. Antonescu)* 79

Ion Barbu: „Riga Crypto și lapona Enigel *(Florin Ioniță)* 81
Tematica poeziei interbelice. Crez artistic, iubirea și natura, lirica filozofică. Tabel recapitulativ *(Cristina Ionescu)* 83
Al. Philippide „Izgonirea lui Prometeu" *(Dorina Grăsoiu)* 87

A. Filimon – Ciocoii vechi și noi 143

Proza românească din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea și din primele două decenii ale secolului al XX-lea *(Dumitru Micu)* 91
Mihail Sadoveanu: „Frații Jderi" *(Enache Mindrescu)* 94
Mihail Sadoveanu: „Țara de dincolo de negură" *(I. Diaconiță)* .. 97
Liviu Rebreanu: „Răscoala" *(Ana Dumitrescu)* 99
Romanul românesc interbelic *(Gheorghe Lăzărescu)* 102
Camil Petrescu: „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" *(George Arădeanu)* 104
G. Călinescu: „Enigma Otiliei" *(Gheorghe Lăzărescu)* 108
Momente în dezvoltarea dramaturgiei (V. Alecsandri, B.P. Hasdeu, I.L. Caragiale, B. Ștefănescu-Delavrancea) *(Mircea Cristea)* 110
Dramaturgia românească interbelică *(Mircea Cristea)* 113
Lucian Blaga: „Meșterul Manole" *(Mircea Ghițulescu)* 116
Poezia românească după cel de al doilea război mondial *(Alexandru Buja)* 119
Nicolae Labiș: „Meșterul" *(Mihai Floarea)* 121
Nichita Stănescu: „Cîntec" *(Ion Dună)* 123
Proza românească după cel de al doilea război mondial *(Ion Rotaru)* 126
Marin Preda: „Moromeții" *(Elena Zaharia-Filipaș)* 131
Direcții și tendințe în dramaturgia română contemporană *(Const. Miu)* 133
Horia Lovinescu: „Moartea unui artist" *(Ioan Dumitru)* 135
Marin Sorescu: „Răceala" *(Mihail Stan)* 139
Proza românească în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Tabel recapitulativ 142

Tiparul executat sub comanda nr. 12011
Regia Autonomă a Imprimeriilor
Imprimeria „CORESI", București
ROMÂNIA

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN ROMÂNIA

Bd. Schitul Măgureanu, nr. 1, cod 79664, București
sector 5, telefon : 15 17 92, Oficiul P.T.T.R. București 1

ÎN ATENȚIA CITITORILOR

Pentru a veni în sprijinul elevilor și al profesorilor cu materiile utile procesului de învățămînt, Societatea de Științe Filologice din România a editat, în anul 1991, două suplimente ale revistei pentru elevi :

1. **CONCURSUL DE ADMITERE ÎN LICEU** (80 p., 30 lei ex.
2. **M EMINESCU : POEZIE, PROZĂ LITERARĂ ȘI PUBLICISTICĂ.** Texte selectate din opera integrală și note de lectură (144 p., 100 lei ex.).

În anul 1992, S.S.F. va edita și difuza direct abonaților :

1. **LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ,** revistă trimestrială pentru elevi, 4 numere preț 25 lei/ex. (comenzi de cel puțin 20 ex.).
2. **LIMBĂ ȘI LITERATURĂ,** culegere de articole pentru profesori, 4 volume, preț 40 lei/ex. (comenzi de cel puțin 5 ex.).
3. **LIMBILE MODERNE ÎN ȘCOALĂ,** culegere de articole pentru profesori, 2 vol., 50 lei/ex. (comenzi de cel puțin 5 ex.).
4. **LIMBA ROMÂNĂ ȘI DIALECTELE EI** (32 p., 25 lei ex.) ;

ABONAMENTELE INDIVIDUALE SAU COMENZILE MAI MICI DE 5 EX. LA L.L. și L.M.S. SAU 20 EX. LA L.LR. SE FAC NUMAI PRIN OFICIILE P.T.T.R. ȘI DE DIFUZARE A PRESEI.

BULETINUL S.S.F. (1 vol.), difuzat gratuit mebrilor comitetelor filialelor și subfilialelor, inspectorilor școlari, care vor sprijini abonarea elevilor și profesorilor. Profesorii (inspectorii) care vor trimite note de comandă în valoarea de cel puțin 10 000 lei vor primi gratuit exemplare din **BULETINUL S.S.F.** și din suplimentele editate în 1991.

Comenzile colective (la suplimentele din 1991 și la publicațiile din 1992) se expediază direct de către S.S.F. profesorilor (inspectorilor) care vor depune pînă la 15 martie contravaloarea acestora (prin mandat poștal sau virament) în contul S.S.F. nr. 45.10.6.18.2, deschis la B.C.R., Filiala sector 5, București, și care vor trimite cîte o fișă de comandă pentru fiecare titlu de publicație, conform modelului de mai jos, într-un singur plic închis, pe adresa Societății.

FIȘĂ DE COMANDĂ (MODEL)

Subsemnatul (a) . . . . . instituția (școala, liceul) . . . . . din . . . . . am expediat prin mandat poștal (dispoziție de plată) nr. . . . . suma de . . . . . lei, reprezentînd cv. abonamentelor pentru anul 1992 sau suplimente. (Se completează titlul publicației și numărul abonamentelor) . . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Abonamentele (volumele) se trimit la adresa (se completează cu majuscule adiesa ; orice schimbare de adresă se comunică în scris S.S.F.)

. . . . . .

. . . . . .

Data . . . . . .

Semnătura . . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ

Suplimentul de față poate fi obținut în baza unei comenzi colective (de cel puțin 20 de exemplare), trimisă pe adresa : Societatea de Științe Filologice, Bd. Schitul Măgureanu, nr 1, sector 5, cod 79664.

Coletele se expediază prin poștă contraramburs la adresa solicitantului.

Se pot, de asemenea, face comenzi colective la suplimentele apărute în anul 1991 :

1. Concursul de admitere în liceu, *ediția 1991, 80 p., 30 lei/ex. (conține articole de gramatică, stil, compoziție, subiecte date în sesiunile anului 1990, precum și alte materiale necesare pregătirii concursului de admitere în liceu și facultate).*

2. M. Eminescu. Poezie, proză, publicistică, *144 p., 100 lei/ex. (ediție școlară — prima de acest fel — conține o culegere de texte însoțite de note de lectură din întreaga creație eminesciană).*

Solicitanții din provincie care vor trimite comenzi în valoare de peste 10.000 lei beneficiază de o reducere de 10% pentru cheltuieli de difuzare.

Informații suplimentare la telefon 15.17.92, *zilnic între orele 9—14.*

Procurați-vă din timp publicațiile editate de S.Ș.F.

ISSN 0584-8045

Lei 125

Scanned with OKEN Scanner